

Musikkonsum, Distinktion und Szenekultur

Musiksoziologische Analyse der Identitätsbildung in einer
jugendlichen Szene am Beispiel der elektronischen Musik

Bachelorarbeit

im Studiengang Medienwirtschaft

Fakultät Electronic Media

Hochschule der Medien Stuttgart

vorgelegt von

Dominik Schatz

Erster Betreuer: Prof. Dr. Oliver Zöllner

Zweiter Betreuer: Prof. Dr. Michael Müller

Abstract

Youth cultures and music scenes are complex frameworks. Nevertheless they play a crucial role for conveying the opinions and values of its insiders and outsiders. The purpose of this study is the analysis of the processes that shape the identities of the individuals that participate in the electronic music scene. Therefore the first part of this work puts the results of different scientific fields in relation: studies about the concept of identity, theories of cognition as well as sociological theories discuss the origins and social functions of our taste (in music). These perspectives are then rendered to the electronic music scene. The findings of five non-standardised interviews helped to extend and to reconsider the existing theories. One of the results is that the fans of electronic music have no specific vision of the social role they are aiming for. This denial leads to a conflicting relationship within the electronic music scene: despite the intended disaffirmation of codes, economic and other individual interests still cause a strive for distinction via codes. Apart from social influences on the perception of electronic music, it becomes apparent that the atmospherical and sonorous stimuli of electronic music encourage an alternative form of self-perception.

Zusammenfassung

Szenekulturen stellen komplexe Systeme dar, die ihren Anhängern und Außenstehenden dabei helfen, eine Vielzahl von Werten zu vermitteln. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Prozesse innerhalb der Szene der elektronischen Musik zu untersuchen, die zu dieser Identitätsbildung beitragen. Im ersten Teil der Arbeit wird unter Berücksichtigung bestehender Studien der Identitätsforschung, der Erkenntnistheorie sowie der Soziologie der Frage nachgegangen, welche Faktoren den (Musik-)Geschmack prägen und welche sozialen Funktionen dieser erfüllt. Diese allgemeine Betrachtung wird anschließend auf die Szene der elektronischen Musik übertragen. Um die bestehenden Theorien explorativ zu erweitern und ggf. zu bewerten, wurden fünf nicht-standardisierte Interviews durchgeführt. Ein Resultat ist, dass die Anhänger der elektronischen Musik keine konkreten Vorstellungen

von ihrer Rolle für die Gesellschaft haben. Dies führt einerseits dazu, dass bestehende Bedeutungssysteme abgelehnt werden, andererseits aber die Wahrung von ökonomischen und anderen persönlichen Interessen Distinktionsbestrebungen hervorruft. Von den sozialen Faktoren abgesehen zeigt sich zudem die Möglichkeit einer alternativen Selbstwahrnehmung, die durch das Umfeld des Musikkonsums und die physischen Reize der elektronischen Musik begünstigt wird.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	VI
1. Einleitung	1
2. Identität	4
2.1. Grundlagen der Identitätsforschung	4
2.2. Gegenwärtige Problemstellungen und Modelle	8
2.3. Jugend als Identitätsbegriff	12
3. Erkenntnistheoretische Grundlagen	15
3.1. Grundlagen der Zeichensysteme	16
3.1.1. Semiotik: Ferdinand de Saussure	16
3.1.2. Semiose: Charles Sanders Peirce	17
3.2. Bedeutungsproduktion durch Musik	19
4. Geschmack und (Szene-)Kultur	24
4.1. Geschmack als Distinktion und Kapital	25
4.1.1. "Die feinen Unterschiede" von Pierre Bourdieu	25
4.1.2. Kritik an Bourdieu	29
4.2. Geschmack als subkulturelle Ressource	31
4.2.1. Die Cultural Studies: Theoretische Grundlagen	32
4.2.2. Rezeptionsforschung und Hegemonie	34
4.2.3. Subkulturen und Jugendforschung	36
4.2.4. Kritik an den Cultural Studies	39
4.3. Geschmack als soziale Interaktion	41
4.3.1. Symbolischer Interaktionismus: Grundlagen und Modelle .	41
4.3.2. Kritik am symbolischen Interaktionismus	43
5. Qualitative Erhebung	46
5.1. Methodologische Grundlagen und Forschungsinteresse	46
5.2. Untersuchungsdesign und Fallauswahl	48
5.3. Methodologie der Datenauswertung	50
6. Identitätsbildung in den Szenen der elektronischen Musik	51

6.1. Musikkonsum	52
6.1.1. Historie: Produktion und Rezeption im Wandel	52
6.1.1.1. “Live“ vs. “Disco“: ein ideologischer Konflikt	53
6.1.1.2. House, Acid House und Techno	56
6.1.2. Gegenwärtige Konsumformen	59
6.1.2.1. Privater Musikkonsum	60
6.1.2.2. Clubbing	64
6.2. Distinktion und Szenekultur	72
6.2.1. Subkultur und Mainstream	73
6.2.2. Subkulturelles Kapital	77
6.2.3. Medialisierung	81
7. Fazit	86
Literatur	VII
A. Anonymisierung der Interviews	XII
B. Interview I1	XIII
C. Interview I2	XX
D. Interview I3	XXIII
E. Interview I4	XXXIII
F. Interview I5	XLI
G. Internetquellen	XLVII

Abkürzungsverzeichnis

CCCS	Centre for Contemporary Cultural Studies
DJ	Disc Jockey
EDM	Electronic Dance Music
I1 - 5	Interview 1 - 5
LSD	Lysergsäurediethylamid
PPL	Phonographic Performance Limited

1. Einleitung

“Man kann die Entwicklung dieser Musik von Karl-Heinz Stockhausen aus herleiten, man kann über Kraftwerk, die Automatisierung und die Mensch-Maschine sprechen, man kann den komplizierten interkulturellen Austausch zwischen Detroit und Berlin beschreiben. Man kann aber auch sagen, dass es für diese Musik wichtiger ist, dass jedes Wochenende genug Menschen bereit sind, ein paar Pillen einzuwerfen und ihre Rauscherfahrten durch Klang intensivieren zu lassen. Und zwar unabhängig von Herkunft, Bildungsgrad, Alter oder Geschlecht.“¹

Die Musik, die der Journalist Tobias Rapp im oben genannten Zitat anspricht, ist die elektronische Tanzmusik. Zielsetzung der vorliegenden Arbeit wird es dabei sein, die beiden von ihm genannten Seiten gleichermaßen zu betrachten. So ist für die Analyse der identitätsstiftenden Prozesse in der Szene der elektronischen Musik sowohl eine historische, gesellschaftliche als auch eine auf die individuellen Ansichten der Szenegänger bezogene Betrachtung notwendig. Auf die Differenzierung zwischen “Tanzmusik“ und “Musik“ wird in dieser Arbeit jedoch verzichtet, da im Verlauf der Untersuchung keine eindeutige Abgrenzung zwischen den Kontexten des Konsums von tanzbarer bzw. nicht tanzbarer Musik ersichtlich wurde.² Elektronische Musik ist im 20. Jahrhundert von einer ursprünglich hochkulturellen Kunstform zu einem international verbreiteten Phänomen der Popkultur geworden. So erreichen große Festivals der elektronischen Musik fünfstellige Besucherzahlen, wie z.B. das “Nature One“ mit 56.000 Besuchern im August 2012³. Für den Status dieser Kultur sprechen zudem z.B. Kinofilme über Berliner DJs wie der 2008 erschienene “Berlin Calling“ oder die 102 Wochen, die das vom Produzenten David Guetta 2009 veröffentlichte Album “One Love“ in den Charts verbrachte.⁴ Allerdings sind quantitative Daten zur Nutzung elektronischer Musik rar, denn die Abgrenzung zwischen den verschiedenen Genres elektronischer Musik fällt genau so schwer wie die Abgrenzung diverser Szenen. So wird in der

¹Rapp, T. (2009), 205 f.

²s. Kapitel 6.1.2

³I-Motion GmbH (2012).

⁴Phononet GmbH (2013).

1. Einleitung

vorliegenden Arbeit dennoch bewusst von einer Szene der elektronischen Musik ausgegangen, um unabhängig von den Genres die Gemeinsamkeiten bei der Identifikation über den Konsum elektronischer Musik zu analysieren.

Für die hier stattfindende Analyse sind andere Faktoren von Interesse: Warum gehen die Liebhaber elektronischer Musik in einen Club, wenn sie dort lediglich eine identische Aufnahme von dem Lied zu hören bekommen, die sie auch Zuhause genießen können? In welchen anderen Kontexten wird elektronische Musik konsumiert? Wenn es, wie Rapp beschreibt, bei elektronischer Musik wirklich nur um den Rauschzustand geht, wieso bedeutet manchen Hörern elektronischer Musik die Tradition und Authentizität ihrer Szene so viel? Wie steht es um seine Aussage, dass die Szene der elektronischen Musik vollkommen unabhängig von soziodemographischen Einflüssen wie z.B. der Herkunft, dem Bildungsgrad, dem Alter oder dem Geschlecht konsumiert wird? Diese Fragen bilden sich in den drei im Titel der Arbeit genannten Begriffen Musikkonsum, Distinktion und Szenekultur ab.

Der zentrale Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit befindet sich also in der Entstehung und aktuellen Verfassung der Identität der Szene der elektronischen Musik. Da diese von einer Vielzahl von Einflussfaktoren abhängt, werden im Verlauf der Analyse diverse wissenschaftliche Felder miteinbezogen.

Zunächst wird der Begriff der Identität definiert und eingegrenzt. Da das wissenschaftliche Konzept der Identität in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Entwicklungen im Lauf der Zeit weiterentwickelt wurde, werden lediglich moderne Ansätze genannt, jedoch helfen einige mittlerweile als unangemessen angesehene Perspektiven bei grundlegenden Fragen rund um den Begriff, weshalb die wichtigsten Entwicklungen des Identitätsbegriffs aus dem 20. Jahrhundert sowie gegenwärtige Problemstellungen und Ansätze genannt werden. Abgeschlossen wird das zweite Kapitel mit einer Eingrenzung des Begriffs der Jugend, um den Begriff einer "jugendlichen Szene" in den entsprechenden Kontext zu setzen.

Für die Untersuchung der Produktion und Rezeption werden im dritten Kapitel zwei erkenntnistheoretische Ansätze geschildert, die die Entstehung und Verwendung von Zeichen und Bedeutungssystemen erklären. Grundlage bilden hierfür die Arbeiten von Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce. Anschließend werden diese Ergebnisse zusammen mit kognitiven und sozialwissenschaftlichen Betrachtungen auf die Bedeutungsproduktion durch Musik übertragen. Dort wird

1. Einleitung

der Frage nachgegangen, wie Musik die subjektive und intersubjektive Wahrnehmung beeinflusst.

Das semiotische Potenzial der Musik ist auch zentraler Bestandteil diverser soziologischer Theorien rund um das Thema des “Geschmacks“. Dem Geschmack wird dabei grundlegend eine Analogie zur Identität zugesprochen, so werden auch seine Determinanten und Zielsetzungen als äußerst bedeutende, jedoch auch gegensätzliche Elementen des gesellschaftlichen Diskurses angesehen. Die Rolle des Geschmacks für die Identität wird dabei in Anlehnung an drei theoretische Felder betrachtet, die die Fragen nach der Distinktion, der Szenekultur und des Musikkonsums aufgreifen. Den Anfang bildet das Machtpotenzial des Geschmacks zur Bewahrung einer gesellschaftlichen Hierarchie nach den von Pierre Bourdieu formulierten Kapitalsorten. Eine dazu entgegengesetzte Betrachtungsweise wurde in den Cultural Studies formuliert, die Subkulturen ein eigenständiges Potenzial zur Bedeutungsproduktion und somit zur Opposition zuschreiben. Den letzten Ansatz stellt erneut der symbolische Interaktionismus dar, bei dem situative Elemente der Bedeutungsproduktion und Identitätsbildung in den Fokus rücken.

Aufbauend auf diese theoretischen Grundlagen wird eine explorative Erhebung durchgeführt, um Einblicke in die sozialen Interaktionen und die Bedeutungsproduktion innerhalb der Szene der elektronischen Musik zu erhalten. Deren Ergebnisse werden in Hinblick auf die Kontexte des Musikkonsums, der Ausprägung und Rolle interner und externer Distinktion sowie der Beschreibungen der Szenekultur untersucht, woraus sich auf das Selbst- und Fremdbild und somit auf die Identität der Szene der elektronischen Musik schließen lässt.

2. Identität

2.1. Grundlagen der Identitätsforschung

Zunächst wird in diesem Kapitel der grundlegende Begriff der “Identität” abgesteckt und ausgeführt. Der Begriff der “Identität” wurde und wird von einer Vielzahl von Soziologen diskutiert und definiert, weshalb es keinen eindeutigen Konsens darüber gibt, was unter einer “Identität” zu verstehen sei. So gibt Abels z.B. eine relativ umfangreiche Definition an, die aber weiterhin viele Variablen offen lässt:

“Identität ist das Bewusstsein, ein unverwechselbares Individuum mit einer eigenen Lebensgeschichte zu sein, in seinem Handeln eine gewisse Konsequenz zu zeigen und in der Auseinandersetzung mit Anderen eine Balance zwischen individuellen Ansprüchen und sozialen Erwartungen gefunden zu haben.”⁵

Man könnte hier noch eine Vielzahl von Zitaten anfügen, die aber allesamt ohne eine Erläuterung nicht näher an den Begriff der Identität heranführen würden. Daher folgt für die weitere Eingrenzung des Identitätsbegriffs ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Identitätsforschung, um Perspektiven aufzuzeigen, die für die weitere Studie eine bedeutende Grundlage bilden. Dabei soll die Entwicklung des Identitätsbegriffs erläutert werden, v.a. die Arbeiten von Parsons (Rollenmodell) und Erikson (Phasenmodell), sowie die Umstände aufgezeigt werden, die den Identitätsbegriff in der modernen Gesellschaft auf die Probe stellen. Die Identitätsforschung hat im Laufe der Zeit eine Methodik entwickelt, die man grob mit den folgenden drei - sich gegenseitig beeinflussenden - Problemstellungen zusammenfassen kann:

1. Individualitätsfrage: aus welcher Kausalität heraus wird die Identität entwickelt? Sind es intrinsische Faktoren, die sich in der Identität zeigen, oder

⁵Abels, H. (2010), S. 258.

2. Identität

wird sie z.B. durch von der Gesellschaft konstituierte Rollen von außen aufgezwungen.

2. Stabilitätsfrage: prägt sich die Identität in einer bestimmten Phase des Lebens besonders stark aus oder stellt die Identitätsbildung hingegen einen lebenslangen Prozess dar?
3. Konsistenzfrage: wie harmonisch ist die Konstruktion der Identität, auch in Hinblick auf das Selbst- und Fremdbild?⁶

Die Frage nach der sozialen Vorgabe der Identität versuchte man über die historische Entwicklung der Gesellschaft zu beantworten. Im Vergleich zu früheren Gesellschaftsformen, als die Identität durch eine starre Rollenverteilung vorge-schrieben wurde und die Menschen "keinen inneren Zusammenhang produzieren [mussten], weil die Gesellschaft ihn [bot]"⁷, sind diese Rollen in der modernen Gesellschaft pluralisiert und ausdifferenziert worden, so dass die Individuen "ihre Identität nun zu einem guten Teil selbst bestimmen"⁸ müssen. Folgt man dieser Argumentation, dann wäre die Identität an sich keine soziale Vorgabe, sondern eine dem Menschen schon immanente Substanz bzw. würde sich moderneren An-sichten nach durch einen Prozess aus dem Menschen heraus bilden. Diese Frage nach der "Substanz" stellt den zweiten Teil der Individualitätsfrage dar. Parsons und Dahrendorf sehen die Identität in der modernen Komplexität durch ein ge-sellschaftliches Rollensystem beeinflusst, bei dem externe Faktoren die Identität der Menschen maßgeblich prägen. Die *eine* Identität ist zwar nicht soziale Vor-gabe, man muss aber dennoch eine Rolle annehmen, die von der Gesellschaft erwünscht ist oder darin eine Funktion erfüllt. So ist die Gesellschaft für Parsons ein System, das eine normative Rolle für die Orientierung der Menschen spielt. Eines der Untersysteme, das kulturelle System, das Werte, Normen und Symbo-le des Zusammenlebens definiert, nimmt dabei einen übergeordneten Stellenwert ein und übt eine Art Institutionalisierung aus. Eine Gliederungsstufe tiefer regeln soziale Systeme das Zusammenleben. Unter sozialen Systemen kann man "jeden

⁶Vgl. Lührmann, T. (2006), S. 147.

⁷Keupp, H. (1999), S. 87.

⁸Lührmann, T. (2006), S. 149.

2. Identität

spezifischen Zusammenhang der Handlungen von mehreren Individuen“⁹ verstehen. Dazu gehören letztendlich auch Clubs und Konzerte. Durch das hohe Maß an gegenseitiger Beeinflussung zwischen den Menschen und den daraus folgenden Veränderungen der Persönlichkeit werden auch die Individuen als System, dem sog. Persönlichkeitssystem, verstanden. Fügt man diese drei Untersysteme nun zusammen, so kann man von einer Identität ausgehen, die sich in bestimmten Rollen manifestiert. Auf der einen Seite steht die Identität als Strukturbegriff: individuelle Ziele und Affekte, also Faktoren, die aus dem Subjekt selbst kommen, stehen einer Orientierung an sozial erwünschten Ausrichtungen und Handlungen gegenüber, die von Kontext zu Kontext variieren. Auf der anderen Seite steht die Identität als Funktionsbegriff, die dafür sorgt, dass innerhalb der sozialen Systeme die extrinsischen als auch intrinsischen Anforderungen erfüllt werden.¹⁰ Was zunächst wie ein problemloser Zusammenhang erscheinen mag, führt mit den Veränderungen der modernen Gesellschaft zu einem komplexen Anforderungsgebilde, das viele Menschen nicht widerspruchsfrei in ihrer empfundenen Identität leben können. Parsons sieht in der Pluralisierung der Rollen eine Gefahr der Überforderung für die Menschen.¹¹ Letztendlich verhalten sich die Menschen dann aber so, wie sie es in einer “spezifischen Sozialisation“¹² gelernt haben, um einen Platz in der Gesellschaft zu finden und mögliche negative Konsequenzen zu vermeiden. Dahrendorfs Ansicht nach müsse man sich genau dieser gesellschaftlichen Einflüsse verwehren, um eine Entfremdung der Identität zu verhindern. So fasst Dahrendorf die Konsequenzen des Rollensystems für den Menschen wie folgt zusammen:

“Übernimmt und bejaht er die an ihn gestellten Forderungen, dann gibt der Einzelne seine unberührte Individualität zwar auf, gewinnt aber das Wohlfühlen der Gesellschaft, in der er lebt; sträubt der Einzelne sich gegen die Forderungen der Gesellschaft, dann mag er sich eine abstrakte und hilflose Unabhängigkeit bewahren, doch verfällt er dem Zorn und den schmerzhaften Sanktionen der Gesellschaft.“¹³

⁹Abels, H. (2010), S. 295.

¹⁰Vgl. ebd., 301 ff.

¹¹Vgl. ebd., 298 ff.

¹²Ebd., S. 302.

¹³Dahrendorf, R. (1977), S. 27.

2. Identität

Man kann Parsons und Dahrendorfs Ansätze so verstehen, dass die Identität eine bereits vorhandene Substanz ist, die nicht erst erzeugt werden muss und innerhalb des gesellschaftlichen Rollensystem mehr oder minder gut ausgelebt werden kann. Da sich die Identität aber auch nicht von selbst offenbart, muss der Mensch sich auf die Suche nach seiner Identität begeben.¹⁴

In der modernen Identitätsforschung wird die Identität “als etwas verstanden, was Individuen ab einem bestimmten Lebensalter erwerben müssen.”¹⁵ Man grenzt sich hier klar von der Ansicht ab, dass es eine substantielle Identität gibt, die als starres Gebilde in der komplexen Gesellschaft entweder ausgelebt werden kann oder unweigerlich zur Entfremdung des Individuums von sich selbst führt. Dem Individuum wird die Fähigkeit einer dualistischen Identitätskonstruktion zugesprochen: es beobachtet auf der einen Seite, wie es selbst ist und auf der anderen Seite, wie es von anderen beobachtet und beschrieben wird. Die Identitätsbildung stellt also einen Prozess dar, der sowohl individualpsychologische als auch soziale Faktoren berücksichtigt.¹⁶

Eine am Lebenslauf orientierte Beschreibung der Entwicklung der Identität hat Erik H. Erikson in den 1950er-Jahren formuliert, die der Jugendphase eine große Bedeutung beimisst und Erklärungsansätze liefert, welche persönlichen Faktoren einen Einfluss auf die Identität ausüben.¹⁷ In seiner Theorie gibt er zwei Fundamente der Identitätsbildung an: zum einen gibt es Stufen des Wachstums, die im Laufe der Zeit erreicht werden, sowie eine Annahme, wann und wie diese Stufen erfüllt werden müssen, damit die Entwicklung zu einer “gesunden Persönlichkeit“ führt. Eriksons Idealvorstellung geht zusammenfassend dann von einer “gesunden Persönlichkeit“ aus, wenn eine stabile, konsistente und individuelle Identität gebildet wurde. Und auch für Parsons ist eine störungsfreie Identität eher dann möglich, wenn man eine stabile Identität aufweist und damit die Rollenverteilung der Gesellschaft akzeptiert. Allerdings wurden diese Annahmen im wissenschaftlichen Diskurs gerade im Bezug auf die moderne Gesellschaft hinterfragt. So unterstellt Keupp Eriksons Theorie “eine gesellschaftliche Kontinuität und Berechenbarkeit, in die sich die subjektive Selbstfindung verlässlich einbinden

¹⁴Vgl. Lührmann, T. (2006), 149 f.

¹⁵Ebd., S. 150.

¹⁶Vgl. ebd., 152 ff.

¹⁷Vgl. Abels, H. (2010), 279 ff.

kann.“¹⁸ Das sei problematisch, da “gesellschaftliche Prozesse, die mit Begriffen wie Individualisierung, Pluralisierung, Globalisierung angesprochen sind, [...] das Selbstverständnis der klassischen Moderne grundlegend in Frage gestellt“¹⁹ haben. Diese Transformationen und die damit einhergehenden Problemstellungen stellen den Inhalt des folgenden Unterkapitels dar.

2.2. Gegenwärtige Problemstellungen und Modelle

Individualisierung ist nicht mehr nur ein philosophischer und soziologischer Begriff, sondern auch ein Modewort geworden. Alleinstellungsmerkmale sind nun auch an der eigenen Identität und Persönlichkeit erwünscht, man möchte sich durch sein Verhalten, sein Aussehen und seinen Geschmack auszeichnen. Der Individualisierungswunsch besteht aber nicht erst seit dem letzten Jahrhundert. Individualisierung wird schon spätestens seit der Aufklärung als *der* Weg zur Selbstbestimmung und Freiheit betrachtet, um sich den sozialen Einflüssen zu entziehen und sich selbst zu verwirklichen.²⁰ Laut Keupp ist “die allgemeine Idee der Konstruierbarkeit der eigenen Identität [...] kein Novum der letzten Jahrzehnte, sondern der grundlegende Gedanke der gesellschaftlichen Moderne, die grob den Zeitraum der letzten 150 Jahre umfasst.“²¹ Durkheim hat sich Ende des 19. Jahrhunderts mit der Frage beschäftigt, auf welcher sozialen Grundlage dieser Drang nach Pluralisierung und Differenzierung entsteht und welche Konsequenzen dies für die Individuen als auch die Gesellschaft hat.²² Bei seiner Erklärung geht er dabei zunächst von einer einfacheren Gesellschaftsform aus, bei der Gruppen mit homogenen Eigenschaften zunächst alle das Gleiche tun und selbst für die Befriedigung der eigenen Bedürfnisse arbeiten. In einer ausdifferenzierten Gesellschaft hingegen können die Leute sich durch Arbeitsteilung die Rollen aussuchen, die ihren persönlichen Vorstellungen am ehesten entsprechen. Dadurch werden nicht

¹⁸Keupp, H. (1999), S. 30.

¹⁹Ebd., S. 30.

²⁰Vgl. Abels, H. (2010), S. 153.

²¹Keupp, H. (1999), S. 71.

²²Vgl. Abels, H. (2010), 187 ff.

2. Identität

nur die individuellen, sondern auch die kollektiven Potentiale gesteigert. Allerdings ist dies nach Durkheim keine Lossagung von der Gesellschaft. Es herrscht nach wie vor das Bewusstsein, dass nur die Rollen eingenommen werden, die auch eine Funktion für das soziale Gefüge erfüllen. Damit ist Individualität eine funktionale Ordnung²³ und bildet einen sich bedingenden Dualismus mit der gesellschaftlichen Solidarität²⁴. Die Relevanz dieser Perspektive für die gegenwärtigen Probleme des Identitätsbegriffs ist offensichtlich: “Der Freisetzungsprozess bedeutet für das Individuum eine erhebliche Belastung. [...] Es bedarf vielfältiger psychischer und sozialer Voraussetzungen dafür, dass Individuen die Chancenhaftigkeit der historischen Situation erkennen und für die eigenen Identitätsbildung nutzen können.“²⁵ Dies liegt eben daran, dass die Menschen mit der Pluralisierung zwar eine enorme Anzahl an Wahlmöglichkeiten haben, auf der anderen Seite aber nach wie vor eine Funktion für die Gesellschaft erfüllen wollen bzw. sollen und sich damit auch dem Druck aussetzen, in spezifischen Kontexten die richtige Wahl treffen zu müssen. Die Individuen unterziehen sich zusätzlich einer regelmäßigen Selbstreflexion und betrachten sich durch die Augen anderer. Daher stellt die Frage nach der Bedeutung von “Kohärenz“ der Identität eines der zentralen Elemente der modernen Identitätsforschung dar.²⁶ Dazu gibt es zwei Perspektiven:²⁷ die eine geht davon aus, dass die Individuen die äußeren Einflüsse kennen und damit umgehen können. Die Identitätsbildung sei also ein Balanceakt, bei dem die Harmonie zwischen internen und externen Faktoren angestrebt wird. Die zweite Perspektive sieht die Spannung zwischen Selbst- und Fremdbild als immer wiederkehrende Ursache für Identitätskrisen, die nur provisorisch durch Annahme einer Identität gemeistert werden können. So gesehen muss man sich im Prozess der Identitätsbildung von einem abgeschlossenen Prozess wie bei Erikson distanzieren, was seine Theorie allerdings nicht grundlegend ungültig macht.²⁸ Das Augenmerk ist lediglich vom Identitätsergebnis zum Identitätsprozess gerückt.²⁹ In den 1960er-Jahren baute James E. Marcia das Modell von Erikson

²³Vgl. Abels, H. (2010), S. 194.

²⁴Vgl. ebd., 192 ff.

²⁵Keupp, H. (1999), 73 f.

²⁶Vgl. ebd., S. 107.

²⁷Vgl. ebd., 85 f.

²⁸Vgl. Berger, P., Berger, B. und Kellner, H. (1975), S. 70.

²⁹Vgl. Lührmann, T. (2006), S. 169.

2. Identität

weiter aus. Er verwarf die universell geltende, strikte Kopplung der Identitätszustände an die biographischen Phasen³⁰, gestand den einzelnen Stufen im Prozess der Identitätsbildung einen temporären Charakter zu, gab das Prinzip der Irreversibilität der Identität auf und konzipierte die Identitätsbildung als lebenslangen, dynamischen und ergebnisoffenen Prozess. Dennoch wird zu Marcias Theorie ein Kritikpunkt laut: "Allen sozialen Bezugspunkten der Identitätsentwicklung zum Trotz ist Identität [laut Marcia] am Ende ein subjektives Empfinden, das durch eine auf sich selbst reduzierte Wahrnehmung zustande kommt."³¹ Die Sicht des Individuums auf sein eigenes Befinden werde demnach zu stark gewichtet.

Folglich suchte man nach Erklärungsansätzen, die die Relation zwischen dem "Ich" und den "Anderen" präziser beschreiben können. Das Konzept der "Alterität" wurde auf die Identität übertragen, was dazu führte, dass die Identität vor allem aus einer interaktionistischen Sicht betrachtet wurde.³² Die Identität wird nach diesem Konzept vor allem durch kommunikative und soziale Prozesse konstituiert. Aufbauend auf Meads Konzeption des "I" und "Me" aus den 1930er-Jahren rückte "erneut die Rollenübernahme in den Mittelpunkt"³³, womit auch Parsons Ansatz wieder an Relevanz gewann. Nach Mead ist das "I" "vorsozial und unbewusst. Seine biologische Basis ist ein konstitutioneller Antriebsüberschuss."³⁴ Das "I" unterwirft sich sozusagen nie vollständig der eigenen und sozialen Kontrolle. Personen, deren "I" zu stark gewichtet ist, schätzen ihre Autonomie zu hoch ein und geraten dadurch in einen Teufelskreis: sie benötigen mehr soziale Anerkennung, die sie aber wegen ihrer mangelhaften Sozialisation nicht erhalten werden.³⁵ Dem gegenüber steht das "Me": "das vom Individuum wahrgenommene Bild der eigenen Person beim Interaktionspartner."³⁶ Das "Me" kann aus vielen verschiedenen Bildern über die eigenen Person bestehen, da man in verschiedenen Kontexten verschiedene Bilder von sich selbst erfährt. Es kann also zu widersprüchlichen Rollen kommen, wobei es zur Aufgabe der Identitätsbildung wird, diese miteinander in Einklang zu bringen. Und dies geschieht zwangsläufig über soziale

³⁰Vgl. Lührmann, T. (2006), S. 174.

³¹Ebd., S. 178.

³²Vgl. Keupp (1999), S. 95 ff.; Lührmann (2006), S. 180 ff.

³³Ebd., S. 184.

³⁴Abels, H. (2010), S. 269.

³⁵Vgl. Keupp, H. (1999), S. 97.

³⁶Vgl. Lührmann, T. (2006), S. 184.

2. Identität

Interaktion. Dennoch bekommt eine Person, die ein sehr stark ausgeprägtes “Me“ hat und damit die Rollen erfüllt, die ihr von anderen Personen zugeschrieben werden, nicht unbedingt mehr Aufmerksamkeit und Anerkennung. “Das Subjekt muss schließlich beides tun, es muss sich sozial integrieren und interaktionsfähig, aber auch ‘es selbst’ sein und nicht nur das ‘Abziehbild’ der relevanten Rollenmodelle.“³⁷ Konsequenterweise kann die Identitätsbildung nicht mehr einem klaren Entwicklungsmodell folgen, sondern stellt einen lebenslangen Aushandlungs- und Orientierungsprozess dar, bei dem sowohl persönlichen als auch sozialen Faktoren eine große Bedeutung zukommt.

Zum Abschluss der Identitätsforschung soll daher das von Keupp et al. entwickelte Modell hervorgehoben werden, dass diesen Anforderungen gerecht wird. Die Stabilitäts- und Konsistenzfragen werden dabei relativ deutlich abgelehnt: so stellt die Identitätsarbeit einen lebenslangen Prozess dar, bei dem vergangene, gegenwärtige und zukünftige Erfahrungen geordnet werden. Diese Ordnung führt aber nicht zu einem harmonischen Selbstbild, sondern zu einer “Grundspannung als Quelle der Dynamik im Identitätsprozess“.³⁸ Dabei verknüpft der Mensch wie schon erwähnt seine Erfahrungen chronologisch, tut dies aber im Zusammenhang mit den in diesem Moment wahrgenommen gesellschaftlichen Rollen und einem Vergleich der aktuellen Erfahrung mit schon gemachten Erfahrungen (gleiche, widersprüchliche oder neue Erfahrung).³⁹

Drei weitere für diese Arbeit relevante Aspekte des Modells von Keupp et al. sollen hier erwähnt werden. Einerseits wird der Prozess der Identitätsbildung “ganz entscheidend von den Ressourcen geprägt, die ein Subjekt bei seiner Identitätsarbeit zu mobilisieren und zu nützen vermag.“⁴⁰ Die Ressourcen werden hier ganz im Sinne von Bourdieu verstanden, die in Kapitel 4.1.1 vorgestellt werden. Zweitens ist festzustellen, dass die Art der Verknüpfung der Erfahrungen vor den bisher genannten Hintergründen über Narration stattfindet. Dies kann wiederum durch Selbstnarration oder eine soziale Konstruktion geschehen.⁴¹ Der Selbstnarration wird dabei die Funktion der Entlastung menschlicher Interaktion zugeschrieben,

³⁷Keupp, H. (1999), S. 96.

³⁸Ebd., S. 197.

³⁹Vgl. ebd., 190 f.

⁴⁰Ebd., S. 198.

⁴¹Vgl. ebd., 207 ff.

da die Individuen in Spannungsverhältnissen schon gewissermaßen vor sich selbst Stellung beziehen, bevor es zur Aushandlung kommt.⁴² Wie Narration anhand einer sozialen Konstruktion geschieht, wird in Kapitel 6.2.3 erläutert. Als letzter Punkt soll das “wichtigste”⁴³ Ziel der Identität kurz erwähnt werden: die Anerkennung. Das Grundbedürfnis der Anerkennung setzt sich aus drei Dimensionen zusammen: Aufmerksamkeit von anderen, positive Bewertung durch andere und Selbstanerkennung. “Ob Anerkennung erzielt wird, hängt auch davon ab, ob die in den sozialen Milieus, Subkulturen und Generationen jeweils gültigen Konstruktionsregeln und Plausibilitätsvorstellungen für die Selbstpräsentation eingehalten werden.” Damit geht auch eine größere Gewichtung der sozialen Konstruktion der Narrativität einher.⁴⁴

Rückblickend kann also der am Anfang des Kapitels zitierten Definition von Abels gerade wegen der vielen offenen Variablen zugestimmt werden. Sie umfasst die nach Keupp genannten identitätsbildenden Merkmale der “Kohärenz, Anerkennung, Authentizität, Handlungsfähigkeit, Ressourcen und Narration”.⁴⁵ Dennoch gestehen die aktuelleren Identitätsmodelle ein, dass die gesellschaftlichen Entwicklungen - gerade die Pluralisierung und Differenzierung der Rollen - vor allem für Jugendliche eine große Herausforderung bei der Identitätsbildung darstellen. Dass sich aber genau diese Phase der Orientierungslosigkeit zu einem vielseitig mit Assoziationen versehenen Begriff entwickelt hat, ist Gegenstand des folgenden Teils.

2.3. Jugend als Identitätsbegriff

In der Jugendphase findet nicht nur laut Erikson der wichtigste Teil der Identitätsbildung statt, ist diese Phase doch am sensibelsten, da hier der Übergang von der in der Kindheit gegebenen Abhängigkeit zu einer eigenständigen Orientierung stattfindet. Da diese Orientierung durch die weiter oben genannten gesellschaftlichen Transformationen komplexer und langwieriger wird, ist auch der

⁴²Vgl. Keupp, H. (1999), S. 213.

⁴³Ebd., S. 263.

⁴⁴Vgl. ebd., S. 270.

⁴⁵Vgl. ebd., S. 270.

2. Identität

Begriff “Jugend“ aufgeweicht worden. Um die weiteren Erläuterungen in einen klaren Kontext zu bringen, sei vorweggenommen, dass der Begriff Jugend nicht einfach innerhalb eines bestimmten Alters definiert werden kann, sondern vielmehr ein soziales Deutungs- und Verständigkonstrukt [markiert], das als diskursives Feld der Selbstvergewisserung der Gesellschaft dient.“⁴⁶ Die Grenzen des Eintritts in das Jugendalter sind demnach genauso schwer zu nennen wie der Zeitpunkt, zu dem man nicht mehr als Jugendlicher gilt. “Jugend“ ist somit nur mangelhaft durch das biologische Alter zu ermitteln. Stattdessen ist das Wort "Jugend"(auch für die Werbewirtschaft) zu einem Symbol für Individualität geworden. Diese “Entstrukturierung“ und “Destandardisierung“ des jugendlichen Werdegangs ist laut Gabriele Klein schon seit den 80er Jahren von Jugendforschern beobachtet worden.⁴⁷ Als Ursache werden z.B. die leichtere Verfügbarkeit von Informationen und der damit einhergehende “Bildungszwang“ genannt, der nicht mehr nur Kinder aus dem Bildungsbürgertum über längere Zeit in den Genuss des Bildungssystems kommen lässt, sondern dies einer Vielzahl von Heranwachsenden ermöglicht. Folglich ist es durchaus nicht mehr unüblich, dass selbst eine nicht-akademische Ausbildung erst Mitte 20 beendet wird. Andererseits darf auch nicht angenommen werden, dass jene Jugendlichen, die früh in das Berufsleben einsteigen, aus der finanziellen Unabhängigkeit heraus auch eine Identität entwickeln. “Abschluß der Ausbildung und finanzielle Unabhängigkeit erscheinen damit als Kriterien des Übergangs in den Erwachsenenstatus zunehmend fragwürdig.“⁴⁸ Auch die Vielzahl an Gestaltungsmöglichkeiten des Lebenslaufes stellen die Jugendlichen vor eine enorme Orientierungsleistung, da die Distanzen zwischen den Lebensmodellen durch das Informationszeitalter abgenommen haben. Jugend wird nunmehr in der Jugendforschung größtenteils als eine heterogene Gruppe betrachtet. Man grenzt sich von der traditionellen Ansicht ab, nach der eine Laufbahn über Schule, Ausbildung und Beruf oder eigene ethische, moralische und ideologische Konzepte den Übergang zum Erwachsensein darstellen.⁴⁹ Auf der anderen Seite wird aber weiterhin den jugendlichen Subkulturen im gesellschaftlichen Diskurs große Bedeutung beigemessen. Ihr oftmals gegen-

⁴⁶Klein, G. (2004), S. 55.

⁴⁷Ebd., S. 55.

⁴⁸Ebd., S. 55.

⁴⁹Vgl. ebd., S. 60.

2. Identität

hegemoniales Auftreten und ihre provokante Art haben die Jugendkulturen auf eine ähnliche Ebene wie die künstlerische Avantgarde gehoben.⁵⁰ Deshalb ist der Begriff Jugend vor allem zu einem Identitätsbegriff geworden, der Assoziationen wie “Gesundheit, Lebendigkeit, Leichtigkeit, Schönheit, Sinnlichkeit und Glück“⁵¹ weckt. Er dient nicht mehr dazu, die Jugendlichen in einer homogenen Gruppe zusammenzufassen bzw. abweichendes Verhalten pauschal zu stigmatisieren. So kann man auch für die Jugend zusammenfassen: “Identität erwächst nicht mehr aus einer gemeinsamen Welt-Sicht vieler, einem ideologischen, moralischen Normenpaket, sondern aus der dialogischen Welt-Erfahrung der einzelnen in ihren Lebenswelten“⁵².

Ausgehend von den in diesem Kapitel besprochenen Elementen der Identität soll im Folgenden erörtert werden, auf welche Art und Weise Bedeutungssystemen entstehen und einen Beitrag zur Bildung der Identität leisten.

⁵⁰Vgl. Klein, G. (2004), S. 57.

⁵¹Ebd., S. 62.

⁵²Keupp, H. (1999), S. 99.

3. Erkenntnistheoretische Grundlagen

Im vorhergehenden Kapitel wurden vor allem soziale Faktoren beleuchtet, welche die Identität an sich erst konstituieren und bei der Äußerung dieser eine Rolle spielen. Dabei wurde festgestellt, dass die kulturelle Identität bedeutend zur Identitätsbildung beiträgt und in großem Maße von gesellschaftlichen Konventionen abhängt. Da im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit betrachtet werden soll, ob auch die Rezeption von Musik und die Anwendung kultureller Codes von gesellschaftlichen Konventionen oder - im Gegensatz dazu - von solipsistisch-ästhetischen⁵³ Bewertungen abhängen, werden in diesem Kapitel die elementaren Prozesse der Zeichenverwendung und -rezeption aus einer erkenntnistheoretischen Sicht untersucht. Im darauffolgenden Kapitel werden diese Ergebnisse dann auf kulturelle Szenen angewandt und in Kapitel 6 auf die Szene der elektronischen Musik übertragen.

Im Umfang der vorliegenden Arbeit kann dieses Kapitel den zahlreichen Modellen und Werken dieses Themenbereiches nicht gerecht werden, weshalb hier zwei Ansätze in Ausschnitten hervorgehoben werden sollen. Die Semiotik beschäftigt sich mit Zeichensystemen an sich, während die Semiose einen Teilbereich der Semiotik darstellt, der v.a. den Entstehungsprozess von Zeichen zu erklären versucht. Eine bedeutende wissenschaftliche Grundlage für die moderne Semiotik schuf Ferdinand de Saussure (1857 - 1913), dessen Arbeiten v.a. in der Linguistik häufig beachtet werden. Ausgehend von dieser Grundlage wird anschließend das komplexere und umfassendere Modell von Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) erläutert, das bessere Methoden für die Analyse der Rezeption von Musik bereitstellt. Diese beiden Modelle bilden im darauf folgenden Unterkapitel das Fundament für mögliche Antworten auf die Frage, ob und wie kulturelle Bedeutung durch Musik geschaffen werden kann. Dennoch sollte darauf hingewiesen werden, dass hier nicht konsequent die Ansichten von Saussure und Peirce wiedergegeben werden, sondern auch Interpretationen und Darstellungen einbezogen werden, die im Diskurs um diese Theorien entstanden sind.

⁵³aus dem eigenen Befinden gestiftete Bedeutung

3.1. Grundlagen der Zeichensysteme

3.1.1. Semiotik: Ferdinand de Saussure

Ferdinand de Saussure prägte das wissenschaftliche Feld des Strukturalismus und beeinflusste damit lange nach seinem Tod die moderne Semiotik, wobei zu beachten ist, dass sein Modell vorwiegend für die Sprachwissenschaft von Relevanz ist. Es wird an dieser Stelle dennoch erwähnt, da seine Prinzipien nach wie vor in die semiotischen Diskussionen hineinwirken und um mögliche Parallelen zwischen kulturellen, musikalischen und linguistischen Zeichen nicht von vorneherein auszuschließen. Für de Saussure hat ein Zeichen zwei Bestandteile (*bilateral*), welche stark miteinander verknüpft sind: auf der einen Seite besteht ein Zeichen aus einem geistigen Konzept, einer Vorstellung von einer Sache. De Saussure nennt diesen Bestandteil “Signifikat” (Bezeichnetes). In der Sprache wird das “Signifikat” durch das “Signifikant” (Bezeichnende) ausgedrückt.⁵⁴ Der “Signifikant” kann als physisch existierendes Lautbild verstanden werden. Eines der wichtigsten Merkmale des de Saussure’schen Modells liegt dabei in der Beziehung zwischen “Signifikat” und “Signifikant”: sie ist arbiträr, also beliebig.⁵⁵ Dass wir zu einer *Tasche* “Tasche” statt “Aufzug” sagen, ist nicht naturgegeben, sondern das Ergebnis eines sozialen Prozesses. Dies erklärt auch die Tatsache, dass die Menschheit im Lauf der Zeit verschiedene Sprachen entwickelt hat. Eine Sprache (“*langue*“) ist demnach ein System von Lautbildern (die Fähigkeit der menschlichen Rede nennt Saussure “*langage*“), das aus Konventionen besteht, die durch soziale Aushandlungen mit diversen Vorstellungen und Konzepten verknüpft werden.⁵⁶ Die tatsächliche Anwendung der “*langue*“ als konkreter Akt ist die sog. “*parole*“. Dass die “*parole*“ nicht zwangsläufig die Regeln der “*langue*“ einhält, wir aber trotzdem kommunizieren können, liegt an der Fähigkeit der Menschen, die verwendeten Lautbilder in ihre spezifischen Kontexte einzubetten und von anderen oder ähnlichen Lautbildern abzugrenzen. So werden Sätze als Aneinanderreihung von Lautbildern zu Stellvertretern komplexer Zusammenhänge. Dabei können die ein-

⁵⁴Vgl. Nöth, W. (1985), 62 f.

⁵⁵Vgl. ebd., S. 62.

⁵⁶Vgl. Kjørup, S. (2009), S. 13.

3. Erkenntnistheoretische Grundlagen

zelen Zeichen wiederum nach zwei Arten unterschieden werden: nach *Denotat* und *Konnotat*. Ein *Denotat* ist gewöhnlicherweise ein Zeichen, dessen “Signifikat” unmittelbar durch den “Signifikanten” ausgedrückt wird. Vereinfacht gesagt verweist ein *Denotat* also auf die wörtliche Bedeutung des Zeichens. Bei einem *Konnotat* hingegen ist das “Signifikat” ein “Signifikant” für ein weiteres Zeichen. Im Grunde werden durch ein *Konnotat* Assoziationen oder Kontextualisierungen ausgedrückt.⁵⁷ Doch für die Erklärung des Prozesses der Kontextualisierung gibt es bei de Saussure keine Ansätze. Jedoch erörtert Charles Sanders Peirce mit dem wissenschaftlichen Diskurs über den Prozess der Zeichenentstehung (der Semiose) viele Parameter, die für die Analyse dieses Prozesses und der damit einhergehenden Bedeutungsproduktion von zentraler Bedeutung sind.

3.1.2. Semiose: Charles Sanders Peirce

Für Charles Sanders Peirce besteht im Grunde das gesamte Universum aus Zeichen.⁵⁸ Ähnlich wie auch schon bei Kant ist für Peirce jegliche Wahrnehmung der objektiven Realität nur durch Zeichen möglich und selbst das Denken an sich besteht nur aus Zeichen. So unterscheidet auch Peirce nach drei Universalkategorien: Erstheit (*firstness*), Zweitheit (*secondness*) und Drittheit (*thirdness*). Erstheit ist das unreflektierte, unmittelbare Sein. Zweitheit ist etwas Reagierendes, die Wahrnehmung von Unterschieden und des Faktischen. Drittheit schließlich ist das Verknüpfen von Erstheit und Zweitheit. Hier entsteht die Erkenntnis über bestimmte Gesetzmäßigkeiten, in ihr findet sich also auch der Zeichenprozess wieder.⁵⁹ Peirce geht von drei am Zeichenprozess beteiligten Elementen aus. So ist ein Zeichen “alles, was etwas anderes (seinen *Interpretanten*) bestimmt, sich auf ein Objekt zu beziehen, auf das es sich selbst (als ein *Objekt*) auf die gleiche Weise bezieht, wodurch der Interpretant seinerseits zu einem Zeichen wird, und so weiter *ad infinitum*“⁶⁰. Daraus geht u.a. hervor, dass ein Zeichen nur dann

⁵⁷Vgl. Kjørup, S. (2009), 15 ff.

⁵⁸Vgl. Nöth, W. (1985), 35 f.

⁵⁹Vgl. Peirce, C. S. (2000), 345 f.

⁶⁰Ebd., S. 375.

3. Erkenntnistheoretische Grundlagen

ein Zeichen sein kann, wenn es auch als ein solches erkannt wird. Es kann also durchaus vorkommen, dass ein Zeichen nicht so interpretiert wird, wie dies vorgesehen war, da der Zeichenprozess nicht eindeutig verlaufen muss. Denn für den Zeichenprozess liegt eine triadische Beziehung zwischen den folgenden Elementen vor:

1. Das *Objekt* ist der Sachverhalt, auf den sich das Zeichen bezieht. Es muss aber nicht zwangsläufig in materieller Form vorliegen, sondern kann auch ein imaginäres Konzept sein. Peirce unterscheidet zwischen zwei Objektarten: das *unmittelbare* Objekt wird durch den semiotischen Prozess beeinflusst, das *dynamische* Objekt beeinflusst den semiotischen Prozess und ist von diesem unabhängig.
2. Das Repräsentamen verweist als Zeichen repräsentativ auf ein Objekt. Die drei verschiedenen Ausführungen des Repräsentamens werden weiter unten beschrieben.
3. Der Interpretant ist die Wirkung, die ein Zeichen im Interpreten hervorruft. Dabei gibt es einen emotionalen, unmittelbaren Interpretanten (gefühlte Wirkung), einen energetischen, dynamischen Interpretanten (körperliche oder geistige Wirkung), sowie einen logischen, normalen oder auch finalen Interpretanten (Wirkung wird als Gesetzmäßigkeit verarbeitet oder resultiert in einer Verhaltensänderung).⁶¹

Der Begriff des Zeichens wird bei Peirce mehrfach verwendet. So ist ein Zeichen als Repräsentamen etwas, das auf etwas anderes verweist, es kann aber auch der dreidimensionale Zusammenhang der oben genannten Elemente sein. Das Zeichen kann sich als Repräsentamen wiederum in drei verschiedenen Ausführungen auf das Objekt beziehen. Soweit sich das Objekt in sich selbst ausdrückt, also durch immanente Eigenschaften, so ist es ein *Ikon*. Ein *Index* lenkt die Aufmerksamkeit auf ein "tatsächlich vorhandenes, singuläres Objekt, zu dem es einen zeitlichen oder räumlichen Bezug aufweist"⁶² ohne zwangsläufig diesem ähnlich zu sein. So z.B. ein ausgestreckter Finger als Hinweis auf ein Objekt, das dieser ausgestreckte

⁶¹Vgl. Nöth, W. (1985), 37 f.

⁶²Ebd., S. 39.

Finger aber nicht beschreibt, oder Fieber als Symptom für eine Krankheit. Ein *Symbol* hingegen bezieht sich ganz unabhängig von seiner Ähnlichkeit und ungeachtet von zeitlichen und räumlichen Zusammenhängen auf ein Objekt, es ist also wie bei de Saussure arbiträr. Die Verknüpfung zwischen Objekt und Bedeutung gelingt durch Gesetzmäßigkeiten oder Konventionen, wie z.B. bei der Sprache.⁶³ Für de Saussure bestehen Zeichensysteme letztendlich nur aus *Symbolen*, was auch an der Ausrichtung seiner Forschung an linguistischen Anforderungen liegt. Da dies aber die räumliche und zeitliche Determinante für die Wirkung eines Zeichens vernachlässigt, wird mit Peirces *Index* ein wichtiger Bestandteil für die Semiotik formuliert, auch mit Hinblick auf eine musikalische Analyse. Er weicht von de Saussures Annahme ab, dass jegliche Zeichen vollkommen willkürlich sind.⁶⁴ Auch das von Peirce entwickelte Konzept der *Abduktion* ist hierfür von Relevanz. Im Gegensatz zur Induktion und Deduktion wird die Bedeutung eines Zeichens durch die Abduktion nicht aus uns bekannten Regeln abgerufen, sondern für jede Situation neu erörtert. Wir schließen also aus unserer Beobachtung und unserem Wissen auf eine Regelmäßigkeit für den vorliegenden Einzelfall.⁶⁵ Gerade für die Diskussion um ästhetische Bewertungen und die Rezeption von Kulturgütern bietet die Abduktion daher eine interessante Perspektive, da sie begründet, dass wir in bestimmten Kontexten neue Regeln und Codes entwickeln, die nur in diesem Kontext verstanden werden.⁶⁶ Bevor diese Diskussion in Kapitel 4 vor einem soziologischen Hintergrund betrachtet wird, sollte zunächst noch aus einer erkenntnistheoretischen Perspektive der Frage nachgegangen werden, welche semiotischen Prozesse der Musik einen solch prägenden Charakter für die Szenebildung und damit der Bedeutungsproduktion ermöglichen.

3.2. Bedeutungsproduktion durch Musik

Da nun allgemein erörtert wurde, dass man seine Umwelt durch Zeichen wahrnimmt, die ihre Bedeutung entweder durch soziale Konventionen und/oder einer

⁶³Vgl. Trabant, J. (1989), S. 35.

⁶⁴Vgl. Eco, U. (1985), S. 30.

⁶⁵Vgl. Peirce, C. S. (2000), 393 ff.

⁶⁶Vgl. Trabant, J. (1989), 36 f.

3. Erkenntnistheoretische Grundlagen

räumlichen und zeitlichen Nähe zu ihrer Wirkung erlangen, soll an dieser Stelle untersucht werden, ob dies auch auf die Musik anwendbar ist und welche Faktoren dabei eine Rolle spielen. Ist dies der Fall, dann wäre Musik dieser Ansicht nach in der Lage, nichtmusikalische Inhalte zu vermitteln (Heteronomieästhetik). Die Gegenposition, die von einer biologischen oder neurologischen Bedeutung von Musik für uns Menschen ausgeht und damit von einer Musik um der Musik Willen, ist jedoch ebenso zahlreich vertreten (Autonomieästhetik).⁶⁷ Würde man strikt nach letzterer Ansicht argumentieren, so wären aber die Möglichkeiten für eine durch Musik mitbestimmte, vom Kontext und sozialem Umfeld abhängigen Identitätsbildung enorm eingeschränkt und auch widersprüchlich (siehe dazu auch Kapitel 4). Wie aber die Wirkung von Musik von sozialen Konventionen und kontextuellen Determinanten abhängt, ist ein für diese Arbeit entscheidender Faktor, wobei jedoch nach wie vor strittig ist, in welchem Verhältnis intersubjektive und subjektive Faktoren dabei zur Bedeutungsproduktion beitragen. Deshalb werden die folgenden Ausführungen größtenteils auf dem Buch "Musical Semantics" von Ole Kühl (2007) basieren, da es sowohl kognitive als auch soziale Faktoren in die semiotische Analyse integriert. Zunächst muss jedoch erläutert werden, was Bedeutungsproduktion ist. Nach Faltin kann Bedeutung in einem semiotischen Kontext wie folgt definiert werden:

*"Bedeutung ist das Produkt der Interaktion zwischen dem Objekt der unmittelbaren Wahrnehmung, d.h. dem materiellen Zeichen, einer gegenständlichen oder ideellen Entität, für die das Zeichen steht, und dem wahrnehmenden Subjekt, das die tote Materialität des Zeichens als etwas, in der Regel als die Bedeutung der bezeichneten und intendierten Entität, wahrnimmt."*⁶⁸

Bedeutungsproduktion ist somit an eine Interpretationsleistung gekoppelt, wobei im musikalischen Sinn das Verstehen der Musik bzw. die Entstehung von Assoziationen und Emotionen als zentrale Bestandteile betrachtet werden können.⁶⁹ Hier stößt man aber auch auf das Hauptproblem der semiotischen Analyse von Musik:

⁶⁷Vgl. Nöth, W. (1985), 392 ff.

⁶⁸Faltin (1985): Bedeutung ästhetischer Zeichen - Musik und Sprache. S. 1 f. Nach: Voltmer (2005), S. 140

⁶⁹Vgl. Voltmer, U. (2005), S. 143.

3. Erkenntnistheoretische Grundlagen

Die subjektiven und intersubjektiven Prozesse sind kausal kaum voneinander zu trennen. Wegen der Vielzahl der Interpretationsschlüssel, die an ein musikalisches Werk angelegt werden können, unterscheidet z.B. Ole Petras nach subjektiver Bedeutung (*value*) und der Bedeutung (oder auch dem Bedeutungspotenzial) der Musik als Zeichenkomplex (*meaning*).⁷⁰ Daher wird im Folgenden zunächst der subjektive Prozess der musikalischen Semiose betrachtet.

Ole Kühl unterteilt den Prozess der kognitiv-semiotischen Wahrnehmung in folgende fünf Stufen:

1. Presentation (Präsentation): Reize werden wahrgenommen
2. Selection (Selektion): Auswahl der Reize mit Hilfe von Filtern, welche von der Aufmerksamkeit abhängen
3. Mapping (Zuordnung): Verknüpfung von Wahrnehmung und Assoziationen
4. Bundling (Bündelung): kognitive Elemente werden zusammengefasst
5. Emergence (Wirkung): die Bedeutung des Verknüpften wird bewusst⁷¹

Da dieser Prozess nichtlinear und präverbal abläuft, hängt das Ergebnis vom Interesse und dem kognitiven Fokus auf die Reize ab: “When the experience reaches a certain level of intensity, we will find it meaningful.”⁷² Ist also die kognitive Beteiligung bei der Rezeption von Musik nicht stark genug, so werden uns nicht all ihre Konnotate bewusst. Die Wirkung von Musik hängt aber auch von unserer musikalischen Expertise ab: “The process [of understanding music] further depends on such cognitive abilities as pattern extraction, grouping and schema based perception.”⁷³ Da die musikalische Wahrnehmung aber auch unterbewusst wirken kann, werden die Schallereignisse an sich dennoch denotativ verarbeitet.⁷⁴ Ein markantes Beispiel für die denotative Wirkung von Musik ist der Rhythmus, der schon bei geringer kognitiver Beteiligung motorische Reaktionen auslösen

⁷⁰Vgl. Petras, O. (2011), S. 13.

⁷¹Vgl. Kühl, O. (2007), 48 f.

⁷²Ebd., S. 49.

⁷³Ebd., 198 f.

⁷⁴Vgl. ebd., S. 144.

3. Erkenntnistheoretische Grundlagen

kann (zur weiteren Ausführung s. Kapitel 6).⁷⁵ Der Prozess der musikalischen Wahrnehmung steht nach Kühl im Gegensatz zur Linguistik, da dort der Prozess linear und verbal ablaufe und sich einheitlicher Elemente bediene.⁷⁶ Diesen Unterschied sieht auch Ulrike Voltmer im Vergleich von sprachlichen zu musikalischen Paradigmen und Analogien gegeben.⁷⁷ Während in der Sprache ein Paradigma ein gleicher oder inhaltlich ähnlicher Begriff ist (unabhängig vom Lautbild), ist diese Beziehung in der Musik nicht so einfach möglich. Denn dort stellt sich die Frage, ob z.B. ein gleicher Akkord auch dann gleich wirkt, wenn er von einem Synthesizer oder einem Orchester gespielt wird (dann wäre auch hier die Bedeutung unabhängig vom Lautbild). Jedoch sieht auch Nöth diese Frage nach der musikalischen Minimaleinheit unbeantwortet: “Ist es der Ton, das Intervall oder der Akkord, und welchen Systemwert haben Klangfarbe, Rhythmus und Tempo?”⁷⁸ Voltmer spricht daher in Anlehnung an Barthes der Analogie die Fähigkeit zu, Paradigmen erschaffen zu können. Demnach würde also die subjektive Wahrnehmung von Musik durch vergleichendes Hören geprägt. Wir gleichen scheinbar aktuelle Klangereignisse mit früheren persönlichen (Klang-)Erfahrungen ab und gelangen so zu der Annahme, dass eine bestimmte Kombination der oben genannten Elemente eine damit zusammenhängende Emotion vermittelt. Die Rezeption von Musik wird andererseits wieder durch unseren emotionalen Zustand bestimmt: “Musical perception is constrained a priori by the emotional state. Affective responses to musical elements in turn affect the emotional state (emotional loop).”⁷⁹ Dass durch Musik ausgelöste Emotionen aber nicht eine eindeutige Eigenschaft sind, beweist z.B. die in der westlichen Musik als “traurig“ wahrgenommene Moll-Skala im Vergleich mit anderen Kulturen, wie z.B. Indien, wo eine vergleichbare Moll-Tonleiter für glückliche Emotionen steht.⁸⁰ Die Wirkung, die Musik auf uns hat, kann also nicht nur von subjektiven Faktoren bestimmt sein. Das Problem der unbekannten musikalischen Minimaleinheit konfrontiert uns aber auch bei der intersubjektiven Betrachtung mit komplexen Aushandlungsprozessen:

⁷⁵Vgl. Kühl, O. (2007), S. 198.

⁷⁶Vgl. ebd., S. 50.

⁷⁷Voltmer, U. (2005), S. 156.

⁷⁸Nöth, W. (1985), S. 397.

⁷⁹Kühl, O. (2007), S. 153.

⁸⁰Vgl. Higgins, K. M. (2012), 114 ff.

3. Erkenntnistheoretische Grundlagen

“Alle Verwendungs-, Umgangs- oder Wirkungsweisen von Musik basieren letztlich auf kollektiven gesellschaftlichen Gewohnheiten und Gepflogenheiten, die auch die mögliche Art und Weise einer Konfrontation mit dem künstlerischen Werk und seinem Neuheitsreiz bestimmen.“⁸¹

Die Elemente dieser Aushandlungsprozesse, die wir umgangssprachlich vor allem unter dem Begriff des Geschmacks zusammenfassen, werden ausführlich im folgenden Kapitel behandelt.

Für die Bedeutungsproduktion durch Musik können nach Kühl also zusammenfassend die folgenden drei Faktoren genannt werden:

1. Die persönlichen Erfahrungen, die sich in musikalischem Wissen und individuellen Assoziationen angesammelt haben.
2. Die soziokulturelle Nachahmung, die uns bestimmte Methoden und Konventionen lehrt, sei es um selbst Musik zu machen oder diese zu rezipieren bzw. dadurch sozial zu interagieren.
3. Die Kontexte, in denen wir Musik hören oder machen. Dies können alle möglichen sozialen Konstellationen sein, die unsere Herangehensweise an die Rezeption von Musik sowie die Wirkung des Musikkonsums beeinflussen.⁸²

⁸¹Voltmer, U. (2005), S. 133.

⁸²Vgl. Kühl, O. (2007), S. 143.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

Man könnte meinen, dass es uns am einfachsten fällt, die komplexen Zusammenhänge unserer Identität über unseren Geschmack zu kommunizieren. Der Geschmack stellt im übertragenen Sinne die Schnittstelle zwischen unserer Identität und der Bedeutung der von uns rezipierten Kulturgüter dar. Dies äußert sich von alltäglichen Floskeln wie “Kleider machen Leute“ bis zu der Tatsache, dass wir uns dazu veranlasst sehen, den Geschmack anderer zu bewerten. Aber nicht mit vergleichenden Mustern (selten sagen wir “ähnlicher/anderer Geschmack“) sondern oftmals über Wertschätzungen: der-/diejenige hat dann einen “guten/schlechten Geschmack“. Doch ist ein abweichender Geschmack nicht zwangsläufig “schlecht“, er kann z.B. in manchen Fällen auch dafür stehen, dass jemand Anhänger der sog. “Hochkultur“ ist und sich deshalb der Kritik der “Kunstbanausen“ entzogen sieht. In diesem Kontext wirkt der Geschmack bis in den moralischen und sozialen Status hinein und trägt somit zur Reproduktion sozialer Ungleichheit der Gesellschaft bei. Den wohl bedeutendsten Beitrag zu dieser Perspektive leistete Pierre Bourdieu ab Ende der 1970er-Jahre. Seine Studie “Die feinen Unterschiede“ erschien in Frankreich 1979. Bourdieus Theorie mag - mit Begriffen wie “herrschende Klasse“, “barbarischer Geschmack“ oder der in den letzten Jahren vielfach gestützten Theorie der “Omnivores“ - zwar nicht mehr einwandfrei auf die gegenwärtige Gesellschaft anwendbar sein, sie liefert aber dennoch wichtige theoretische und empirische Bausteine für eine Beschreibung von Teilsystemen unserer Kultur. Bourdieus Arbeit bildet daher den ersten Teil dieses Kapitels. Im darauffolgenden Teil wird Geschmack im Sinne der Cultural Studies betrachtet. Die Ansätze der Cultural Studies weichen die Macht der Hochkultur auf und liefern mit ihren Theorien zu Sub- und Popkultur sowie einer rezeptionsorientierten Sicht wichtige Erklärungsansätze für die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgekommenen Jugendkulturen und Szenen. Abschließend soll, ähnlich wie schon in Kapitel 2.2 und 3.2, die Sicht des symbolischen Interaktionismus genannt werden, der seinen Schwerpunkt auf den Kontext der Geschmacksäußerungen und die Aushandlungsprozesse der Bedeutungsproduktion in einer Szene legt.

4.1. Geschmack als Distinktion und Kapital

4.1.1. “Die feinen Unterschiede” von Pierre Bourdieu

Das Buch “Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“ von Pierre Bourdieu (1979) beruht auf einer empirischen Studie der französischen Gesellschaft der 1960er-Jahre, wobei eine der Erhebungen 1963 und eine zweite 1967/68 durchgeführt wurde.⁸³ Beachtlich an Bourdieus Ansatz ist, dass er entschieden von der Annahme abwich, dass Geschmacksurteile eine rein ästhetische Ursache haben. Er stellte hingegen eine weitreichende Gesellschaftstheorie auf, bei der das monetäre und soziale Vermögen der Individuen nicht nur den Lebensstil mitprägt, sondern auch den Geschmack beeinflusst bzw. dieser auch rückwirkend wieder den Lebensstil beeinflusst. Für seine Theorie bildete vor allem Max Webers Trennung zwischen Klasse und Stand ein wichtiges Fundament, da bei Bourdieu nicht nur die tatsächliche Verortung der Menschen in ihrem sozialen Umfeld in Betracht gezogen wird, sondern auch ihre angestrebte Position.⁸⁴ Diese soziale Verortung durch den Geschmack findet demnach hauptsächlich über die - vor allem durch Sozialisation - erlernten und erfahrenen Methoden zur Beurteilung von Kultur statt. Allerdings ist uns laut Bourdieu nicht bewusst, dass unser Geschmack durch ein soziales Regelwerk konstituiert ist, das überwiegend von der “herrschenden Klasse“ definiert wird. Distinktion ist im Bourdieu’schen Sinne daher als vertikale Abgrenzung zwischen der “herrschenden“ und den anderen Klassen zu verstehen. “Die Conclusio der Bourdieu’schen Argumentation mündet schließlich in der These, dass Geschmack nicht nur das Resultat sozialer Strukturen sei, sondern auch einen erheblichen Beitrag zur Reproduktion ebendieser leiste.“⁸⁵ Diese Argumentation wird im Folgenden weiter aufgeschlüsselt und zum Schluss hin kritisch unter den gegenwärtigen Bedingungen betrachtet.

Der Geschmack hängt bei Bourdieu unmittelbar mit der Klasse zusammen. Bourdieu unterscheidet nach den damals in der Soziologie gängigen Klassen: Arbeiterklasse (beherrschte Klasse), Kleinbürgertum und Bürgertum (herrschende Klas-

⁸³Vgl. Bourdieu, P. (1987), S. 784.

⁸⁴Vgl. Parzer, M. (2011), S. 31.

⁸⁵Ebd., S. 33.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

se). Analog dazu sind die Geschmäcker aufgeteilt: populärer Geschmack, mittlerer Geschmack und legitimer Geschmack. Wie diese Klassen und deren Geschmack beschaffen sind, kann anhand der Kapitalsorten erklärt werden. Dabei besitzt die Arbeiterklasse kaum eine der drei Kapitalsorten, das Bürgertum hingegen hat vergleichsweise große Mengen der Kapitalsorten akkumuliert. Darüber hinaus kann über die zeitliche Dimension eine Veränderung der Verhältnisse von Individuen, sozialen Gruppen oder auch diverser Klassen auftreten. Diese relative Positionierung der Lebensformen zueinander nennt Bourdieu den “sozialen Raum“. Welche Kapitalsorten akkumuliert werden können und ggf. zu einer Veränderung im sozialen Gefüge führen, wird nachstehend erläutert.

Das spätestens seit Karl Marx geläufige ökonomische Kapital in Abhängigkeit von der Position des Individuums in den Produktionsverhältnissen (vereinfacht gesagt: Geld und materieller Besitz) erweitert Bourdieu um zwei weitere Kapitalsorten: das soziale und kulturelle Kapital.⁸⁶

Das soziale Kapital bildet sich aus dem sozialen Netzwerk, also Beziehungen und Bekanntschaften, die in bestimmten Kontexten wiederum als Ressource genutzt werden können.

“Das Sozialkapital ist die Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen, die mit dem Besitz eines dauerhaften Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen gegenseitigen Kennens oder Anerkennens verbunden sind; oder, anders ausgedrückt, es handelt sich dabei um Ressourcen, die auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen.“⁸⁷

Dieses Netzwerk basiert auf materiellen oder symbolischen Tauschbeziehungen (wie sie auch in Szenen auffindbar sind), es kann aber auch durch die Zugehörigkeit “zu einer Familie, einer Klasse, einem Stamm oder auch einer Schule, einer Partei usw.“⁸⁸ institutionalisiert sein. Wie stark das soziale Kapital von den beiden Kapitalsorten des ökonomischen und des kulturellen Kapitals abhängig ist, sieht Bourdieu dadurch gegeben, dass “die in den Tauschbeziehungen institu-

⁸⁶Vgl. Bourdieu, P. (1983).

⁸⁷Ebd., 190 f.

⁸⁸Ebd., S. 191.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

tionalisierte gegenseitige Anerkennung [...] das Anerkennen eines Minimums von 'objektiver' Homogenität unter den Beteiligten“⁸⁹ voraussetzt. Dabei misst auch Bourdieu schon ähnlich wie Keupp (s. Kapitel 2.2) der Anerkennung in einer sozialen Gruppe eine sehr hohe Bedeutung zur Identitätsbildung bei. Diese wiederum verstärkt den Prozess der sozialen Abgrenzung.

Das kulturelle Kapital hingegen lässt sich in drei Unterkategorien gliedern: in inkorporiertes, objektiviertes oder institutionalisiertes kulturelles Kapital. Inkorporiertes kulturelles Kapital ist dabei verinnerlichte Kultur, oftmals auch mit "Bildung" übersetzt, und kann nicht von einer fremden Person für ein Individuum erlernt werden, da dieses Kapital einen Verinnerlichungsprozess voraussetzt. Hierbei handelt es sich aber nicht nur um eine schulische Ausbildung o.ä., sondern kann z.B. auch das Angewöhnen eines bestimmten Dialekts oder anderer Spezialisierungen sein. Dass das inkorporierte Kapital eine Besonderheit darstellt, ist mit der Tatsache bedingt, dass es sich nicht "ausbeuten" lässt, also nicht in andere Kapitalsorten umwandelbar ist. Man kann zwar einwenden, dass z.B. bestimmte Bildungswege erst mit einer großen Investition von ökonomischen Kapital ermöglicht werden, andererseits reicht aber das bloße bewältigen eines Bildungsweges oder der Kauf eines Zertifikates nicht aus, um kulturelles Kapital zu verinnerlichen. Dies gelingt nur über die Aufwendung von Zeit. Die Akkumulation von inkorporiertem Wissen erfolgt von der frühen Kindheit an, weshalb Bourdieu dem familiären Umfeld eine sehr hohe Bedeutung beimisst. Da inkorporiertes Kapital an die es besitzende Person gebunden ist, geht es mit dem Tod der Person verloren.

Objektiviertes Kulturkapital besteht aus materiellen Gegenständen und damit auch relativ einfach übertragbar. Allerdings differenziert Bourdieu zwischen zwei Arten des Transfers von objektiviertem Kulturkapital. So kann ein bestimmtes Objekt zwar durch den einfachen Tausch mit ökonomischen Kapital gehandelt werden, es ist aber auch immer an inkorporiertes Kapital gekoppelt, welches dann mit seiner ideellen Bedeutung den eigentlichen Wert des Objekts erst bestimmt. Institutionalisiertes Kapital soll laut Bourdieu die biologischen Grenzen, die dem inkorporierten Kapital gesetzt sind, aushebeln und das inkorporierte Kapital objektiv messbar machen. Institutionalisiertes Kapital äußert sich in (Bildungs-

⁸⁹Bourdieu, P. (1983), S. 191.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

)Titeln, Zertifikaten, Zeugnissen u.v.m. Dabei spricht es dem Träger eines solchen Titels lebenslang gewisse Kompetenzen zu. Das institutionalisierte Kapital ist für Bourdieu eines der entscheidenden Elemente der Machtreproduktion, da sowohl dessen Objektivität in Frage gestellt werden muss als auch das Machtpotential dieser Kapitalform enorm ist.

Gerade das inkorporierte Kapital prägt damit den Charakter des kulturellen Kapitals. Die Interaktion mit Kunst wird demnach erst dann möglich, wenn man die Umgangsregeln kennt und das Kunstwerk richtig kontextualisieren kann.

“Konsum von Kunst erscheint [...] als ein Akt der Dechiffrierung oder Decodierung, der die bloß praktische oder bewusste und explizite Beherrschung einer Geheimschrift oder eines Codes voraussetzt.[...] Von Bedeutung und Interesse ist Kunst einzig für den, der die kulturelle Kompetenz, d.h. den angemessenen Code besitzt.“⁹⁰

Den sicheren Umgang dieser Kodes, so Bourdieu, lernt man v.a. in seiner Kindheit und im Umfeld der Familie, die institutionalisierte Bildung der Schule kann dies nicht einwandfrei nachholen. Daher würde sich der Kode der “legitimen Kultur“, das heißt der Hochkultur, wobei auch gerade die sog. “Kunstmusik“ eine bedeutende Rolle spielen, sehr gut dazu eignen, die sozialen Grenzen zu bewahren. Bedenkt man dabei zusätzlich, dass Bourdieu allein der “herrschenden Klasse“ die Macht zuschreibt, darüber zu entscheiden, was ästhetisch sei und was nicht, ergibt sich auch für die “Unterschicht“ die Rolle “einer Art Kontrastfolie, eines negativen Bezugspunkts, von dem sich alle Ästhetiken in fortschreitender Negation absetzen.“⁹¹

Bourdieu erweiterte die Kapitalsorten, denn in der bei Marx mangelnden Unterscheidung zwischen konstruierten und realen Klassen (soweit diese an sich gegeben sind) sieht Bourdieu eine problematische Vereinfachung des Kapitalsystems.⁹² Der Kritik an einer mangelnden Objektivität seiner Kapitalsorten begegnete Bourdieu damit, dass die von ihm genannten Kapitalsorten ineinander transformierbar seien (mit Ausnahme des inkorporierten Kapitals). So kann ökonomisches Kapital

⁹⁰Bourdieu, P. (1987), S. 19.

⁹¹Ebd., S. 107.

⁹²Vgl. Bourdieu, P. (1985), 14 f.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

in institutionalisiertes oder materielles Kapital getauscht werden, was wiederum die Bildung von sozialem Kapital begünstigt. Folglich hängt auch der Handlungsspielraum von der ursprünglichen Klassenlage des Individuums ab.⁹³ Diesen Handlungsspielraum nannte Bourdieu „Habitus“. Der Habitus bildet das Regelwerk zu unserem Verhalten und konstituiert damit auch unseren Geschmack. Im Zuge dieses Modells geht Bourdieu auch auf die Individualitätsfrage der Identität ein: Die „fortlaufende Umwandlung von Notwendigkeiten in Strategien, der Zwänge in Präferenzen“⁹⁴ führt dazu, dass die Ursache unseres Geschmacks nicht als oktroyiert interpretiert, sondern als subjektives Empfinden verstanden wird.⁹⁵ Die sozial Exklusion bestimmter Gesellschaftsgruppen von der Macht, über Ästhetik und wahre Kunst bestimmen zu dürfen, führt also zu einem symbolischen Klassenkampf. Über Verknappung und Eintrittsbarrieren wird bestimmten Kunstrichtungen Wert und Bedeutung verliehen. Für die herrschende Klasse ist dies v.a. durch an das materielle Kapital gekoppelte Methoden möglich (z.B. hohe Eintrittsgelder oder Kleidungsordnung mit teuren Kleidern), da dies die sicherste Art und Weise darstellt, die unerwünschte Mobilität innerhalb des sozialen Raums zu unterbinden. Denn inkorporiertes Kapital könnte im Zweifelsfall auch ein Mitglied der arbeitenden Klasse akkumulieren. Würde der herrschenden Masse also plötzlich die Definitionsmacht über Ästhetik genommen, würde dies zu einer Destabilisierung der alten Verhältnisse führen. Daher kommt es zu einem permanenten Distinktionsbestreben, damit sich die privilegierte Klasse immer wieder von der ihr nacheifernden mittleren Klasse unterscheiden kann.

4.1.2. Kritik an Bourdieu

Dieses von Pierre Bourdieu aufgestellte Modell der Reproduktion sozialer Unterschiede durch den Geschmack ist trotz der wegweisenden Bedeutung des Werks nicht unangefochten. So wird vor allem in Anwendung der Theorie auf heutige Verhältnisse hinterfragt, ob der einseitigen Orientierung Bourdieus an einem vertikalen Machtkampf der Gesellschaftsgruppen noch eine solche Gewichtung zu-

⁹³Vgl. Parzer, M. (2011), S. 40.

⁹⁴Bourdieu, P. (1987), S. 283.

⁹⁵Vgl. ebd., 283 f.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

gesprochen werden kann. So würde dies gerade für eine musikalische Subkultur bedeuten, dass Musik und die menschliche Zu-/Abneigung zu einer musikalischen Stilrichtung lediglich ein strategisches Instrument wäre, um sich im Kampf um den sozialen Aufstieg zu positionieren.⁹⁶ Dass Musik aber durchweg weitere Qualitäten aufweist, wurde bereits in Kapitel 3.2 behandelt. Des Weiteren können somit auch nicht die jugendlichen Subkulturen erklärt werden, in welchen sich durchaus Individuen aus verschiedenen sozialen Schichten zusammentun (s. Kapitel 4.2). Zudem werden auch der Dynamik der Identitäten und der nun möglichen Differenzierung der Biographien kaum Beachtung geschenkt. Von einer offensichtlichen Gesellschaftsstruktur, bei der nur die privilegierten Menschen ihr Potential nutzen können und der Rest in seinem sozialen Umfeld gefangen bleibt, kann heutzutage aber nicht mehr die Rede sein. Dennoch beweisen einige Studien, dass Distinktion nach wie vor ein wichtiges gesellschaftliches Thema ist: anhaltende Reproduktionsbestrebungen der Elite, Einkommensschere, Exklusionsmuster und steigende soziale Abstiegsängste können nach wie vor nachgewiesen werden.⁹⁷

Ungefähr zeitgleich mit Bourdieus Veröffentlichung von „Die feinen Unterschiede“ wurde auch zunehmend beobachtet, dass die Klassenunterschiede bei der Nutzung von Populärkultur nicht so stark ausfallen wie angenommen. Parzer fasst in seinem Buch „Der gute Musikgeschmack“ die in der Folge dieser Beobachtungen aufgekommene „Omnivores“-These zusammen.⁹⁸ Die Grundannahme hinter dieser These ist folgende: ein guter Geschmack ist im Gegensatz zu Bourdieu nicht mehr dann gegeben, wenn man auf *ein* hochkulturelles Genre fixiert ist, sondern äußert sich hingegen in einem breiten Umfang der inkorporierten kulturellen Codes - auch in Codes der Populärkultur. Dabei wird diese sog. „Allesfresserei“ in Bezug auf Bourdieus Aussagen kontrovers diskutiert. Für manche Soziologen ist sie nur eine neue Methode, soziale Überlegenheit zu demonstrieren, für Andere liefert sie wiederum Schablonen für Experimente mit der Identität, ganz im Sinne der gesellschaftlichen Individualisierungstendenzen. Welche Rolle diese Diversifikation des Geschmacks für Konsumenten der elektronischen Musik spielt, wird im empirischen Teil dieser Arbeit erörtert.

⁹⁶Vgl. Parzer, M. (2011), S. 50.

⁹⁷Vgl. ebd., S. 56.

⁹⁸Vgl. ebd., 57 ff.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

Wie konsequent Pierre Bourdieu jedoch das breite Feld der Popkultur vernachlässigt, dürfte den wohl schwerwiegendsten Kritikpunkt an seiner Theorie darstellen. Die alleinige Zuschreibung des ästhetischen Urteilsvermögens an die Mitglieder der Hochkultur hilft bei der Konstruktion seiner These, der Geschmack würde die Reproduktion der Machtverhältnisse bewahren. Mittlerweile gestehen jedoch viele Soziologen der Popkultur eine eigene Ästhetik ein, die nicht zwangsläufig der Hochkultur nacheifert und damit auch keinen „Notwendigkeitsschmack“ darstellt. Dies wird dadurch gestützt, dass mittlerweile in vielen Szenen und Subkulturen das ökonomische Kapital der Mitglieder nicht zwangsläufig ein homogenes Merkmal darstellt. Dennoch kann die Relevanz des Geschmacks als Distinktionsmerkmal gerade innerhalb von Subkulturen aufrechterhalten werden. So mag zwar das ökonomische Kapital in Subkulturen nicht das maßgebliche Element sein, dennoch wird auch bei Subkulturen zwischen „Insidern“ und „Mitläufern“ unterschieden, deren Glaubwürdigkeit stark von ihrem Wissen über die „ästhetischen Regeln“ der Szene abhängt. So erweiterte Sarah Thornton den bourdieuschen Begriff des kulturellen Kapitals in ihrer Studie „Club Cultures“ um das „subkulturelle Kapital“.⁹⁹ „Subcultural capital can be *objectified* or *embodied*.“¹⁰⁰ Als Beispiele für objektiviertes subkulturelles Kapital führt sie u.a. im Trend liegende Frisuren oder eine mit seltenen Aufnahmen bestückten Plattensammlung an, inkorporiertes subkulturelles Kapital äußert sich z.B. durch Expertenwissen oder dem zur Subkultur passenden Sprachgebrauch. Auf das Thema der Subkulturen wird im folgenden Kapitel noch genauer eingegangen. Dabei rückt der Fokus vor allem auf die alltägliche Nutzung von Kultur und eine aktive Bedeutungsproduktion der Konsumenten.

4.2. Geschmack als subkulturelle Ressource

Die Kritik an Bourdieus Modell lässt erahnen, dass es v.a. den ab Mitte des 20. Jahrhunderts stattfindenden Veränderungen des gesellschaftlichen Gefüges auf lange Sicht nicht gerecht werden konnte. So wurden noch vor seinen Studien die

⁹⁹Vgl. Thornton, S. (1996), 11 f.

¹⁰⁰Ebd., 11 f.

ersten theoretischen Grundlagen für die Cultural Studies gelegt, deren Ansichten den Hauptbestandteil dieses Kapitels darstellen werden. Die Cultural Studies gewannen v.a. in England schnell an Bedeutung, wobei Anfangs das “Centre for Contemporary Cultural Studies“ (CCCS) der Universität Birmingham wohl die bedeutendste Rolle spielte. Zu den wichtigsten Werken gehören dabei das 1957 erschiene “Uses of Literacy“ von Richard Hoggart, die von Raymond Williams verfassten “Culture and Society“ (1958) und “The Long Revolution“ (1965) sowie das 1963 erschienene “The Making of the English Working Class“ von Edward P. Thompson,¹⁰¹ welches im Umfang dieser Arbeit jedoch nicht weiter ausgeführt wird. Die Cultural Studies beschäftigen sich mit Elementen der sozialstrukturellen Einbettung von Kultur, die teilweise entgegen der Bourdieu’schen Argumentation verlaufen. Die Ansätze der Cultural Studies gehen dabei nicht mehr davon aus, dass nur die privilegierte Gesellschaftsschicht über die Bedeutung von kulturellen Kodes bestimmen kann. Vielmehr wird Kultur als etwas alltägliches betrachtet, deren Rezeption von jedem Gesellschaftsmitglied für sich selbst aktiv mitgestaltet wird. Damit wird die Populärkultur von dem von Bourdieu formulierten Stempel des “Notwendigkeitgeschmacks“ befreit, sie bietet nun vielmehr einen eigenen Freiraum für identitätsstiftende Elemente. Unterstützt durch die im Bereich der Semiotik formulierten Faktoren der Bedeutungsproduktion, folgt man der Annahme, dass für kulturelle Produkte viele Interpretationsschlüssel anwendbar sind und der vom Produzenten einer Botschaft intendierte Inhalt nicht zwangsläufig in diesem Sinne rezipiert werden muss. So liefern die Cultural Studies viele Erklärungsansätze dafür, wie Kultur unabhängig von der Klasse als Ressource für identitätsstiftende Prozesse genutzt werden kann - v.a. in den jugendlichen Subkulturen.

4.2.1. Die Cultural Studies: Theoretische Grundlagen

Die ersten theoretischen Grundlagen der Cultural Studies zielten darauf ab, die damals vorherrschenden Ansichten der Erwachsenenbildung zu relativieren und ihren einseitigen Fokus auf eine elitäre Minderheit, welche die Hochkultur vor der

¹⁰¹Vgl. Hepp, A. (2010), S. 82.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

Massenkultur bewahre, zu kritisieren. So war Hoggarts “The Uses of Literacy“ (1957) eine der ersten Veröffentlichungen, die eine große Leserschaft mit dem Gedanken vertraut machte, dass die Arbeiterklasse keineswegs “kulturlos“ ist oder einem von oben bestimmten Geschmack folge.¹⁰² Der schwerwiegendste Kritikpunkt an Hoggarts Werk war jedoch, dass er die Methoden, gegen die er sich stellen wollte, in seinem eigenen Werk fortführte. So konzentrierte er sich zwar auf die kulturellen Entwicklungen der Arbeiterklasse, stigmatisierte aber wiederum die Populärkultur als unauthentische, von den Medien bestimmte Massenkultur. Raymond Williams, der nachfolgend mit den beiden Werken “Culture and Society“ (1958) und “The Long Revolution“ (1965) bedeutende Ansichten für die Cultural Studies verfasste, kritisierte an Hoggart auch, dass dieser von einer singulären Arbeiterkultur ausginge sowie die Tatsache übersehe, dass die institutionalisierte Populärkultur überwiegend von Mitgliedern der bürgerlichen Schichten geprägt sei, die Arbeiterklasse jedoch nur den Großteil der Konsumenten ausmachen würde.¹⁰³ Williams definierte daher den Kulturbegriff um: Kultur sei nicht das, was man unter Kunst und Hochkultur verstehe, sondern vielmehr ein Bestandteil des alltäglichen Lebens. Demnach seien vielmehr die “hohen Künste“ dem Gesamtbegriff der “Kultur“ unterzuordnen. Denn an der Entstehung von Kultur ist nach Williams ja nicht nur eine elitäre Minderheit beteiligt, sondern diese entwickelt sich aus der alltäglichen Umgangsweise jeglicher Gesellschaftsmitglieder mit Kulturprodukten.¹⁰⁴ Ebenso lehnt Williams den Begriff der “Massenkultur“ ab, da dieser erstens eine negative Konnotation hat und zweitens die “Masse“ nicht homogen zusammengestellt ist.¹⁰⁵ In der Folge wurde Williams allerdings oftmals begriffliche Unschärfe vorgeworfen, so auch von Edward P. Thompson.¹⁰⁶ Dieser Kritik entgegnete Williams 1981 in seinem Buch “Culture“ mit einer eher semiotisch-strukturalistischen Ausrichtung des Kulturbegriffs, in der er “Kultur als Bedeutungssystem“ formuliert.¹⁰⁷ Wie schon in Kapitel 3 beschreiben, bieten Kulturgüter, v.a. auch die Musik, eine Vielzahl von Interpretationsschlüsseln. Die-

¹⁰²Vgl. Hepp, A. (2010), S. 83.

¹⁰³Vgl. ebd., S. 84.

¹⁰⁴Vgl. Parzer, M. (2011), S. 76.

¹⁰⁵Vgl. ebd., S. 77.

¹⁰⁶Vgl. Hepp, A. (2010), S. 43.

¹⁰⁷Vgl. ebd., S. 43.

se Elemente werden von den Menschen dazu benutzt, eigene Bedeutungssysteme zu generieren, wobei auch die Analyse der Beziehungen zwischen den einzelnen Bedeutungssystemen ein wichtiges Feld der Cultural Studies darstellt. Den von Bourdieu und Thornton formulierten vertikalen Distinktionsbestrebungen im gesamtgesellschaftlichen bzw. subkulturellen Kontext stellen die Cultural Studies nun noch horizontale Distinktionsbestrebungen an die Seite. Ging es bei Bourdieu vorwiegend um Geschmack als Determinante der Macht, so wird Geschmack im Kontext der Cultural Studies als identitätsstiftende Ressource angesehen, die allen Gesellschaftsmitgliedern die Möglichkeit bietet, sich gegen eine kulturelle Unterdrückung zu stemmen. Dabei erfordert aber gerade die Populärkultur eine differenzierte Betrachtung: So sehr sie auf der einen Seite aus komplexen und vielseitigen Kombinationen von Interpretationsschlüsseln besteht, so sehr ist sie auch die Zielgruppe des finanzstärksten und am stärksten institutionalisierten Kulturindustriesektors.¹⁰⁸ Folglich war es für die Cultural Studies von hohem Interesse, die Prozesse der Rezeption von Kultur genauer zu analysieren. Da es in diesem Bereich einige Überschneidungen mit den Ergebnissen aus Kapitel 3 gibt, werden vor allem die Ergebnisse hervorgehoben, die entweder neu oder auf die Analyse von Subkulturen anwendbar sind.

4.2.2. Rezeptionsforschung und Hegemonie

Nachdem die Cultural Studies die Bedeutung eines Kulturguts in der Theorie an eine Vielzahl von Faktoren koppelten, begann man damit, medienanalytische Modelle auf Grundlage von semiotischen Prozessen zu entwickeln. Kommunikative Produkte werden dabei allgemein als "Text" verstanden, der nach verschiedenen "Lesarten" analysiert werden kann.¹⁰⁹ Hauptausgangspunkt der Rezeptionsforschung war dabei das 1973 zum ersten Mal veröffentlichte "Endocing/Decoding-Modell" von Stuart Hall, das sowohl auf Seiten der Produktion (Encoding) als auch der Rezeption (Decoding) die Botschaft beeinflussende Faktoren einführt.¹¹⁰ Für die Produktion sind dies v.a. individuelle Codesysteme, soziale Struk-

¹⁰⁸Vgl. Hepp, A. (2010), S. 46.

¹⁰⁹Vgl. Parzer, M. (2011), S. 79.

¹¹⁰Vgl. Hepp, A. (2010), 114 f.

turen und die technische Bedingungen, wobei das Medium an sich folglich auch eine beeinflussende Variable darstellt. Die so produzierte “Bedeutung“ gelangt letztendlich zu den Rezipienten, wobei der Vermittlungsprozess den in Kapitel 3 erwähnten semiotischen Bedingungen unterliegt und damit v.a. von dessen Konnotation abhängt. Denn die Dekodierung ist wiederum abhängig von einem eigenen Bedeutungssystem, das nicht mit dem der Produktionsseite übereinstimmen muss, sowie von ethnografischen als auch individuellen Erfahrungen und Werten der Rezipienten.¹¹¹ Die resultierende Dekodierung kann dabei in drei verschiedenen Relationen zur vom Produzenten angestrebten “Lesart“ erfolgen: wird die Botschaft samt der Konnotationen unverändert übernommen, spricht man von einer “dominant-hegemonialen“ oder “favorisierten“ Dekodierung. Zwischen den Bedeutungssystemen der Produktion und der Rezeption treten keine Differenzen auf. Im Gegensatz dazu steht die “oppositionelle“ Dekodierung, die dann auftritt, wenn der Rezipient sowohl die denotative als auch die konnotative Seite der Botschaft wahrnimmt und somit die “favorisierte“ Botschaft erkennt, diese jedoch in einem der angestrebten Aussage widersprechenden Kontext auffasst. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten steht die “ausgehandelte“ Lesart, die die dominante Ereignisdefinition zwar übernimmt, auf lokaler, situativer Ebene aber eigene Bedeutungsdefinitionen anwendet.¹¹² Das “Encoding/Decoding-Modell“, das auch empirischen Überprüfungen standhalten konnte¹¹³, eignet sich v.a. als Argumentationsgrundlage dafür, dass Populär- und Subkultur dazu dienen, sich den hegemonialen, kulturellen Vorgaben zu widersetzen. Da sich nun aber viele Bedeutungssysteme gegenüberstanden, ging man der Frage nach, wie ein Grundkonsens über das, was gerade als bedeutend angesehen wird, zustande kommt. Dies wurde unter dem Begriff der “Politik des Bezeichnens“¹¹⁴ zusammengefasst.

Zentraler Gegenstand der Analyse des Prozesses der gesamtgesellschaftlichen Bedeutungsproduktion war der Begriff der *Hegemonie*. Dieser soll hier aber nur kurz in seiner Relevanz für die (sub-)kulturelle Identität erwähnt werden. Ausgangspunkt bildet hierfür Antonio Gramscis Theorie über Macht und Ideologie¹¹⁵.

¹¹¹Vgl. Hall, S. (2004), 66 ff.

¹¹²Vgl. Hepp, A. (2010), 118 f.

¹¹³Vgl. Parzer, M. (2011), S. 80.

¹¹⁴Hall, S. (2004), S. 80.

¹¹⁵Gramsci, A. (1971), Vgl.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

Dieser geht darin nicht von polizeilichen oder militärischen Möglichkeiten der Unterdrückung gesellschaftlicher Gruppen aus, sondern vielmehr von der Macht, auch bei “intellektuellen und moralischen Fragen den ‘grundlegenden Rahmen’ setzen zu können.”¹¹⁶ Auf den ersten Blick mag dieser Ansatz dem von Bourdieu ähnlich erscheinen. Der Unterschied, dass Gramscis Ansatz für die Cultural Studies relevant ist, liegt in der Ansicht, dass Hegemonie als “Konstruktion eines kollektiven Willens über die Differenzen hinweg”¹¹⁷ zu verstehen ist. Demnach ist die Macht der Bedeutungsdefinition nicht etwas, dass wie bei Bourdieu starr von “oben-nach-unten“ verläuft, sondern der Kampf um diese Macht stellt einen dynamischen Prozess dar, bei dem die Vorherrschaft ständig in Gefahr ist und Veränderungen von “unten-nach-oben“ verlaufen. (Sub-)Kulturelle Identität wird in diesem Sinne ganz nach der Definition von Keupp (s. Kapitel 2.2) verstanden: sie bildet einen ständigen Prozess mit einem provisorischen Ergebnis, um sich innerhalb der Gesellschaft zu verorten, bezweckt aber auch eine Abgrenzung von anderen Individuen. Dieser Zusammenhang wird im folgenden Unterkapitel genauer analysiert, wobei der Begriff der Subkultur stets eng mit der Jugendforschung verknüpft war.

4.2.3. Subkulturen und Jugendforschung

Die Jugendforschung im Rahmen der Cultural Studies untersuchte den Einfluss des sozialen Ursprungs der Jugendlichen auf die daraus resultierenden Stile. Von Faktoren wie generationsspezifischen Elementen oder der Annahme, dass jugendliche sich prinzipiell “abweichend“ verhalten, sah man ab.¹¹⁸ So wird Jugend auch in den Cultural Studies nicht als eine “Klasse-an-sich“ verstanden, sondern als heterogener Begriff verwendet (s. Kapitel 2.3). Dadurch konnte man den eng vernetzten Bedeutungssystemen Aufmerksamkeit schenken, die unter dem Begriff *Subkultur* zusammengefasst wurden. Als Subkultur wurden zunächst Gruppen oder Klassen definiert, die bestimmte Merkmale mit einer größeren Gruppe oder Klasse teilen (mit ihrer “Stammkultur“), sich von dieser aber durch ein eigenes

¹¹⁶Hepp, A. (2010), S. 52.

¹¹⁷Ebd., S. 52.

¹¹⁸Vgl. Parzer, M. (2011), S. 84.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

Bedeutungssystem abgrenzen. Der zweite Bezugspunkt der Subkultur war nach wie vor die dominante Kultur.¹¹⁹ Eine weitere Beobachtung war, dass Jugendliche nicht zwangsläufig von den Medien manipulierte Kulturkonsumenten sind, sondern die Ressourcen ihrer Subkulturen auch dazu nutzen können, politischen Widerstand zu leisten.¹²⁰ In den Fokus der Untersuchung rückte daher der subkulturelle Stil der Jugendlichen. Im Stil sah man das Potenzial eines non-verbalen Bedeutungssystems, das die Jugendlichen aktiv gestalten. Dies geschieht durch die sog. „Bricolage“, ein Begriff, den die beiden Jugendkulturforscher John Clarke und Dick Hebdige in Anlehnung an Claude Lévi-Strauss prägten.¹²¹ „Bricolage“ ist demnach die Kombination und Rekontextualisierung von Objekten, denen schon eine Bedeutung anhaftet, um sie anschließend in einer anderen Bedeutung zu verwenden. Nach Hebdige, der 1979 seine Studie „Subculture. The Meaning of Style“ veröffentlichte, verwenden Jugendliche diese Entfremdung demonstrativ: „They *display* their own codes [...] or at least demonstrate that codes are there to be used and abused.“¹²² In diesem Zusammenhang wurde weiter das Verhältnis der Subkulturen zu den Medien diskutiert. Grundannahme ist, wie weiter oben beschrieben, dass v.a. die populären Medien im Machtkampf um die Bedeutungsdefinition von Kulturgütern eine reaktionäre Rolle spielen.¹²³ Die Motivation zum „Stilbruch“ der Subkulturen findet ihren Ursprung vorerst darin, die von der dominanten Kultur vorgetäuschte Homogenität des alltäglichen Lebens zu stören.¹²⁴ Die Medien wiederum reagieren auf diese Störung zunächst mit einer negativen Berichterstattung, die dabei einen ungewollten Effekt haben kann: Sie kann bei relativ „neuen“ Subkulturen dazu führen, dass Jugendliche, die die Werte der Subkultur nur teilweise teilen, sich dennoch zu ihr verbunden fühlen und Elemente des Stils übernehmen.¹²⁵ Letztendlich beabsichtigt die Berichterstattung jedoch eine Aufklärung des subkulturellen Phänomens, mit der Zielsetzung das abweichende Verhalten nicht als Randgruppe zu marginalisieren, sondern dieses Verhalten wieder in die Gesellschaft zu integrieren. Nach Hebdige erfolgt dies

¹¹⁹Vgl. Hepp, A. (2010), S. 185.

¹²⁰Vgl. Hebdige, D. (1979), 101 f.

¹²¹Vgl. Hepp, A. (2010), S. 186.

¹²²Hebdige, D. (1979), S. 101.

¹²³Vgl. ebd., 90 ff.

¹²⁴Vgl. ebd., S. 102.

¹²⁵Vgl. Hepp, A. (2010), S. 188.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

in zwei verschiedenen Kontexten:¹²⁶ Zum einem werden die in der “Bricolage“ rekontextualisierten Objekte und die subkulturellen Produkte kommerzialisiert. Die Bedeutung der subkulturellen Kodes wird gesamtgesellschaftlich “verstanden“ und verliert damit ihren Zweck. Folglich müssen sich subkulturelle Bedeutungssysteme ständig weiterentwickeln, wobei auch eine Analogie zu Thorntons subkulturellem Kapital (s. Kapitel 4.1.2) gesehen werden kann. Geringes subkulturelles Kapital wird den Mitgliedern einer Subkultur zugeschrieben, die erst durch populäre Medien auf das Bedeutungssystem aufmerksam geworden sind. Dadurch verwenden sie aber Kodes, die mittlerweile von den “wahren“ Anhängern der Subkultur abgestoßen wurden. Auf der anderen Seite werden Subkulturen in ideologischer Weise behandelt. Dies kann einerseits dadurch erfolgen, dass die Unterschiede einfach verleugnet werden, andererseits können sie als bewusst “anders“ porträtiert werden, als eine Art “Show“, womit ihnen ihre (politische) Bedeutung genommen wird. Dadurch werden die Differenzen zwischen der gesellschaftlichen Wahrnehmung und dem subkulturellen Bedeutungssystem abgebaut, was die Akzeptanz vereinfacht und der Bewegung sein Momentum nimmt. Für Hebdige, der das politische Potenzial der Subkulturen daher in seinem 1988 veröffentlichten Werk “Hiding in the Light“ relativierte, lag im Endeffekt das subkulturelle Bestreben darin, mit ihrem Lebensstil symbolisch unabhängig von anderen Stilen zu sein, wobei sie jedoch keinen politischen “Kampf“ gegen die hegemonialen Strukturen führen, diese allerdings spielerisch immer wieder neu herausfordern und sich dabei selbst inszenieren (“Politik des Vergnügens“).¹²⁷

Doch welche Rolle spielt die Musik bei der Stilbildung der jugendlichen Subkulturen? Hebdige interessierte sich überwiegend an der Entstehung und Aussage des Stils von Subkulturen, wobei die musikalische Praxis des Punks exemplarisch angeführt wurde. Da Punkmusik aber pauschalisierend als eine Musikrichtung aufgefasst werden kann, bei der “aus Nicht-Können [...] eine Tugend gemacht“¹²⁸ wurde und sich damit provokant im Gegensatz zum Großteil aller anderen musikalischen Genres positionierte, blieb weiterhin die Frage offen, unter welchen Voraussetzungen Subkulturen sich bestimmte musikalische Praktiken aneignen.

¹²⁶Vgl. Hebdige, D. (1979), S. 94.

¹²⁷Vgl. Hepp, A. (2010), 193 f.

¹²⁸Parzer, M. (2011), S. 86.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

So kam z.B. Paul Willis 1981 in seiner Arbeit “Profane Culture“ zu dem Ergebnis, dass Subkulturen Musik so selektieren, dass ihr Stil ein zusammenhängendes, in sich schlüssiges Bild ergibt.¹²⁹ Die Musik steht nach Willis also in einer Wechselwirkung mit den anderen Elementen des Bedeutungssystems, dass aus einer semiotischen Übereinstimmung der Stilelemente zu den Werten und Interessen der Gruppe gebildet wird. Durch das enorme semiotische Potenzial von Musik bietet sie sich also durchaus als maßgebliches stilprägendes Element an. An diesem Deutungspotenzial knüpfte John Fiske 1989 in “Understanding Popular Culture“ an. Er rückte darin von den bei Hebdige oder Willis fokussierten ethnografischen Determinanten der Bedeutungsproduktion ab. Der semiotischen Argumentation folgend, dass kulturelle Güter an sich keine spezifische oder endgültige Bedeutung besitzen, sondern diese für jeden Rezeptionskontext neu ausgehandelt wird, schwächt er die Potenziale einer hegemonial-dominanten Kultur von vorneherein ab bzw. gesteht jeglicher Kulturform eine politische Ausdrucksform ein.¹³⁰ Diese radikale Fortsetzung der Ansätze der Cultural Studies macht erste Probleme ebendieser offensichtlich. Im folgenden Kapitel werden die wichtigsten Kritikpunkte an den Cultural Studies genannt.

4.2.4. Kritik an den Cultural Studies

Gerade bei Fiske wird klar, dass die Cultural Studies das politische Potenzial von Subkulturen entweder zu stark pauschalisieren, überschätzen oder gar vollkommen falsch bewerten. So sieht z.B. Sarah Thornton im Gegensatz zu Hebdige im abweichenden Verhalten der Jugendlichen kein notwendiges Verhalten, da sie den Kampf gegen die “Hegemonie“ in Zeiten der selbstverständlichen Individualisierung nicht mehr als erforderlich ansieht. Für sie liegt die Ursache dieser Abgrenzung vielmehr in dem Bestreben, sich dadurch Vorteile gegenüber anderen Fragmenten der Gesellschaft zu verschaffen, sei dies in ideologischer oder materieller Weise:

“In a post-industrial world where consumers are incited to individuali-

¹²⁹Vgl. Hepp, A. (2010), 190 f.

¹³⁰Vgl. Fiske (2004)

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

*ze themselves and where the operations of power seem to favour classification and segregation, it is hard to regard difference as necessarily progressive. [...] Each cultural difference is a potential distinction, a suggestion of superiority, an assertion of hierarchy, a possible alibi for subordination.*¹³¹

Ein weitere Kritikpunkt an den Modellen der Cultural Studies ist deren Annahme der vollkommen aktiven Medienrezeption.¹³² Die Beeinflussung der Rezipienten durch institutionelle Strukturen auf der Produktionsseite sowie im Aushandlungsprozess werden dabei vernachlässigt. Die Rolle dieser Strukturen wird im folgenden Kapitel (s. Kapitel 4.3) und in Kapitel 6.2.3 weiter ausgeführt.

Zudem wurde die scharfe Trennung zwischen “Populärkultur“ und “Subkultur“ kritisiert. Mittlerweile wird der “Mainstream“ nicht mehr als homogene Massenkultur definiert, sondern ähnlich wie der Begriff “Jugend“ als Rahmen für ein heterogenes soziales Gefüge verstanden.¹³³ Die von den Cultural Studies vorgenommene Trennung trägt auch dazu bei, dass subkultureller Musikkonsum als die Identität ermächtigender Faktor angesehen wird, während popkultureller Musikkonsum als Übernahme der hegemonial angestrebten Identität verstanden wird.¹³⁴ Ungeklärt ist dabei aber, in welchen Situationen Musik dazu beiträgt, die eigenen Werte zu stützen. Hedbiges “Politik des Vergnügens“ erfährt somit neuen Aufschwung, denn ausschlaggebend für die Aneignung eines bestimmten Musikstils ist folglich nicht mehr das damit einhergehende politische Potenzial, sondern vielmehr die Möglichkeit, mit dem angeeigneten Musikgenre innerhalb des Bedeutungssystems Spaß und Vergnügen zu haben. Setzt man diese Argumentation fort, so muss man das Widerstandspotenzial der Subkulturen auch in Hinblick auf Lifestyle- und Freizeitszenen relativieren.¹³⁵ Ein Lifestyle kann grob als die Summe von “Bricolage“-Elementen verstanden werden, die auch schon durch die Medien- und Werbeindustrie aufgegriffen wurden. Folglich stehen die Subkulturen in einem Zwiespalt zu ihren eigenen Kodes, deren subkulturelle Bedeutung von einem Bedeutungssystem aufgegriffen wurde, von dem sie sich distanzieren woll-

¹³¹Thornton, S. (1996), S. 166.

¹³²Vgl. Parzer, M. (2011), 95 f.

¹³³Vgl. ebd., S. 89.

¹³⁴Vgl. ebd., 94 f.

¹³⁵Vgl. Hepp, A. (2010), 195 ff.

ten. In dieser Problematik zeigt sich z.B. der oftmals paradoxe Sinneswandel von Szeneanhängern, wenn einer “ihrer“ Songs von Radiosendern gespielt wird und damit an Popularität gewinnt oder wenn ihre Szene selbst exponiert wird. Viele Subkulturen fürchteten, dass sie den Einfluss auf die Konnotationen ihrer Kodes verlieren, wenn ihre Subkultur zu einem Lifestyle wird. Diese Entfremdung wird in dem nach Ralf Vollbrecht (1997) verstandene Begriff Freizeitkultur noch weiter radikalisiert. Er geht dabei von subkulturellen Bedeutungssystemen aus, die Jugendliche unabhängig von ihrer “Stammkultur“ frei kombinieren¹³⁶ und folglich diese Systeme vollkommen von den ethnografischen Ansätzen der Cultural Studies lösen. Diese Loslösung von ethnografischen Faktoren der Bedeutungsproduktion bildet auch die theoretische Grundlage des symbolischen Interaktionismus, der im nachfolgenden Kapitel kurz erwähnt wird, um die theoretische Ausführung der sozialen Funktion des Geschmacks abzuschließen.

4.3. Geschmack als soziale Interaktion

4.3.1. Symbolischer Interaktionismus: Grundlagen und Modelle

Sowohl die Ergebnisse aus den Kapiteln 2.2 und 3 als auch die Kritikpunkte zu Bourdieu und den Cultural Studies machen offensichtlich, dass zur Analyse der identitätsstiftenden Prozesse in einer Szene nicht nur eine Seite der intersubjektiven Bedeutungsproduktion berücksichtigt werden sollte. In Anlehnung an den symbolischen Interaktionismus wird daher in diesem Kapitel eine weitere Beschreibung der bedeutungskonstituierenden Prozesse vorgenommen, die versucht, die institutionalisierten sowie die kontextuellen Einflüsse auf die Aushandlungsprozesse von Bedeutung gleichermaßen zu berücksichtigen. Überträgt man die Aussagen des symbolischen Interaktionismus’ auf das musikalische Feld, so können dessen Grundannahmen analog zu den in Kapitel 3.2 formulierten Resultaten verstanden werden. Eine ethnografische Begründung für stilbildende

¹³⁶Vgl. Hepp, A. (2010), 196 f.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

Prozesse wird folglich abgelehnt, die situative, soziale Interaktion rückt in den Vordergrund.¹³⁷ So schlägt Richard Peterson (1976) vor, weder die Gesamtgesellschaft als Abbild der kulturellen Bedingungen noch die kulturellen Bedingungen als Abbild der Gesamtgesellschaft zu betrachten, sondern die Prozesse der Bedeutungsproduktion ohne diese widersprüchlichen Gegensätze in einem kleinerem, aber dennoch sehr komplexen Rahmen zu betrachten.¹³⁸ Dieser Rahmen wird durch die *Situation* bedingt, die der Kommunikation und Interaktion der Individuen bestimmte Regeln vorgibt. Somit ist z.B. ein Liebhaber elektronischer Musik nicht mehr nur als jemand zu betrachten, der ggf. dem “Mainstream“ mit regelmäßigen im Club durchgeführten Nächten entfliehen oder opponieren möchte, sondern kann in einer anderen Situation auch jemand sein, der beim Arbeiten die Charts im Radio hört. Ralph Linton (1974) übertrug deshalb den Begriff der *Rolle* vom Theater auf die soziale Interaktion.¹³⁹ Der symbolische Interaktionismus sieht Rollen dabei nicht als negative Täuschung der Interaktionspartner, sondern geht davon aus, dass Interaktion ohne Rollen nicht möglich ist. Rollen werden demnach als situationsbedingte Vereinfachung der Identität der an einer Interaktion beteiligten Individuen aufgefasst. Bedeutung wird also nicht in Bezug auf ein hegemoniales Machtverhältnis produziert, sondern ist vollkommen situationsbedingt. So müssen die am Aushandlungsprozess beteiligten Prozesse situationsabhängig betrachtet werden, wobei die Entstehung und Verwendung der “Regeln“ der Interaktion von besonderem wissenschaftlichen Interesse sind. In dem 2004 von Denise und William Bielby veröffentlichten Aufsatz “Audience Aesthetics and Popular Culture“ werden die Kontexte der kulturellen Interaktion nach dem Grad der Institutionalisierung unterschieden, wobei wiederum gedankliche Analogien zu Sarah Thorntons subkulturellem Kapital zu erkennen sind (siehe Kapitel 4.1.2). So würden sich gerade ästhetische Bewertungen (die im Grunde einem kulturellen Objekt Bedeutung zu- oder absprechen) im Bereich der “Hochkultur“ in einem stark institutionalisierten Rahmen bewegen, der von den Leuten konstituiert wird, die an der Produktion und Verbreitung der Kulturgüter beteiligt sind: KünstlerInnen, ProduzentInnen oder auch professionelle KritikerInnen.¹⁴⁰

¹³⁷Vgl. Parzer, M. (2011), 100 ff.

¹³⁸Vgl. Peterson, R. (1976), 10 ff.

¹³⁹Vgl. Krotz, F. (2007), 72 f.

¹⁴⁰Vgl. Parzer, M. (2011), 114 f.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

Auf der anderen Seite liegen für Bielby/Bielby popkulturelle Bedeutungsprozesse überwiegend in der Hand der Rezipienten, die sich auf ihre eigenen Erfahrungen berufen - sie argumentieren also entgegen der Cultural Studies, die Popkultur als von den hegemonialen Machtverhältnissen beeinflusstes Feld betrachten.

Ähnlich ist die Betrachtungsweise von Howard Becker (1982), der ein künstlerisches Produkt als das Ergebnis der Einflüsse vieler Beteiligter versteht. Er definiert verschiedene "Art Worlds", die innerhalb eines eigenen ästhetischen Systems argumentieren und arbeiten. Diese ästhetischen Systeme können aber nur dann zustande kommen, wenn sie von einer gewissen Grundmenge von beteiligten Akteuren geteilt werden.¹⁴¹ Andy Bennett und Richard Peterson übertrugen dieses Konzept 2004 auf musikalische Szenen, woraufhin sie von drei unterschiedlichen Ausprägungen von Musikszenen ausgehen: "lokale Szenen" lassen sich v.a. geografisch einordnen. "Translokale Szenen" sind überregionale Szenen, die über Medien repräsentiert und kommerziell verwertet werden, wie z.B. genre-spezifische Szenen, die lokale Schwerpunkte haben können, überregional aber beispielsweise ähnliche Rhetoriken aufweisen. Die umfangreichste Szene ist die sog. "virtuelle Szene", die keinen regionalen Bezug hat und größtenteils durch Interaktionen über das Internet geprägt wird.¹⁴²

Auch für die Analyse intersubjektiver Bewertungspraktiken bildet der symbolische Interaktionismus also eine umfassende Grundlage. Dennoch soll in der kritischen Betrachtung des Geschmacks als soziale Interaktion herausgestellt werden, dass gerade eine komplementäre Betrachtung der bedeutungskonstituierenden und identitätsstiftenden Prozesse zwischen Cultural Studies und dem symbolischen Interaktionismus die für die vorliegende Arbeit notwendigen theoretischen Ansätze liefert.

4.3.2. Kritik am symbolischen Interaktionismus

Durch die Loslösung sozialer Interaktion von soziodemographischen Hintergründen schlägt der symbolische Interaktionismus eine deutlich andere Richtung ein, als dies die Cultural Studies tun. Dennoch teilen die beiden Perspektiven einige

¹⁴¹Vgl. Parzer, M. (2011), S. 109.

¹⁴²Vgl. Bennett, A. und Peterson, R. A. (2004), 6 ff.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

Merkmale bei der Betrachtung intersubjektiver Bedeutungsproduktion, was eine komplementäre Betrachtung der Identitätsbildung durch beide Perspektiven notwendig macht.¹⁴³ Beide Ansätze sind sich darin einig, dass Bedeutung durch soziale Konventionen produziert und kommuniziert wird. Betrachtet man den Geschmack aber als wichtigsten Faktor der Identitätsbildung, so muss dieser in der Lage sein, die nach Keupp (siehe Kapitel 2.2) erwähnten Komponenten der Identität zu repräsentieren: “Kohärenz, Anerkennung, Authentizität, Handlungsfähigkeit, Ressourcen und Narration“¹⁴⁴. Dass eine einseitige Betrachtung daher problematisch wäre, soll an ausgewählten Beispielen erläutert werden: So würde der symbolische Interaktionismus mit seinen situativen Rollen die Komponente der Kohärenz unterlaufen, während die Cultural Studies die Handlungsfähigkeit allein auf die durch die ethnografischen Hintergründe zur Verfügung gestellten Ressourcen beschränkt und damit eine gesamtgesellschaftliche Konstanz postuliert, die so nicht mehr beobachtbar ist. Des Weiteren wäre Anerkennung in der Argumentationsweise des symbolischen Interaktionismus’ schon alleine durch die situativ richtige Anwendung der szenespezifischen Rhetorik möglich, ohne Berücksichtigung möglicher Machtverhältnisse,¹⁴⁵ auf der anderen Seite bewerten die Cultural Studies die Relevanz medialen Einflusses (und damit der Narration) auf Subkulturen falsch:

“Communications media are inextricably involved in the meaning and organization of youth subcultures. Youth subcultures are not organic, unmediated social formations, nor are they autonomous, grassroots cultures which only meet the media upon recuperative ‘selling out’ or ‘moral panic’.”¹⁴⁶

Für die folgende Analyse der Identitätsbildung werden daher beide Perspektiven komplementär berücksichtigt, wobei Bourdieus Ansichten nicht vollständig vernachlässigt werden und größtenteils über Thorntons subkulturelles Kapital und dessen Analogie zu den “Audience Aesthetics“ in die Betrachtung miteinbezogen wird. Aufbauend auf die in den bisherigen Kapiteln erläuterten Resultate

¹⁴³Vgl. Krotz, F. (2007), 81 ff.

¹⁴⁴Keupp, H. (1999), S. 270.

¹⁴⁵Vgl. Krotz, F. (2007), S. 82.

¹⁴⁶Thornton, S. (1996), S. 160.

4. Geschmack und (Szene-)Kultur

wird im folgenden Kapitel die methodische Vorgehensweise zur qualitativen und explorativen Untersuchung der Einflussfaktoren auf die Identitätsbildung in der elektronischen Szene beschrieben.

5. Qualitative Erhebung

5.1. Methodologische Grundlagen und Forschungsinteresse

Nachdem bisher die theoretischen Grundlagen für eine Analyse der Identitätsbildung in einer jugendlichen Szene genannt wurden, sollen die daraus resultierenden Erkenntnisse in diesem Kapitel durch eine qualitative Sozialforschung überprüft und eingestuft werden. Eine gemeinsame Grundmenge der vorhergehenden Kapitel bilden dabei die Theorien des symbolischen Interaktionismus, wobei die Ansichten der Cultural Studies sowie Thorntons subkulturelles Kapital mit in die Analyse einbezogen werden. Nach Siegfried Lamnek erfüllt vor allem die qualitative Sozialforschung die inhaltlich-theoretischen Anforderungen des symbolischen Interaktionismus'.¹⁴⁷ Die qualitative Sozialforschung ist darüber hinaus für viele weitere Aspekte der vorliegenden Arbeit das angemessene Instrument, dies wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels belegt. Zunächst wird aber der Aufbau der Untersuchung in Anlehnung an Lamnek genauer erläutert:¹⁴⁸ Die erste Stufe stellt die Formulierung des Untersuchungsinteresses dar. Anschließend soll im darauffolgenden Unterkapitel das genaue Untersuchungsdesign und die Fallauswahl erläutert werden. Dies umfasst die Methode der Erhebung sowie die Populationswahl und Stichprobe. Abschließend wird die Analyse der Datenerhebung vorgestellt. Die Nennung der methodischen Grundlagen zur Gestaltung der Erhebung soll an dieser Stelle nachvollziehbar machen, aus welchem Grund eine qualitative, explorative Forschung durchgeführt wird und welche Kriterien diese in der Praxis erfüllen muss. Führt man eine qualitative Erhebung durch, so wird auf eine konkrete Hypothesenbildung vor Beginn der Untersuchung verzichtet, um die Antworten der Untersuchten nicht durch eine voreingenommene Formulierung des Forschers in dessen Konzept und angestrebten Ziele zu zwingen.¹⁴⁹ Des Weiteren kann somit ein zirkulärer Forschungsprozess realisiert werden, der eine ständige

¹⁴⁷Vgl. Lamnek, S. (2005), S. 37.

¹⁴⁸Vgl. ebd., 138 ff.

¹⁴⁹Vgl. ebd., 84 ff.

Evaluation der erfassten Daten in Hinblick auf die im weiteren Forschungsverlauf erhobenen Daten sowie das Forschungsinteresse und -konzept an sich zulässt.¹⁵⁰ Die Prämissen des symbolischen Interaktionismus' werden folglich erfüllt.¹⁵¹ In Hinblick auf die Hauptkriterien der Sozialforschung (Validität, Reliabilität, Objektivität und Repräsentativität) erweist sich daher eine nicht-standardisierte, qualitative Erhebung als angemessen für die vorliegende Arbeit.¹⁵²

Bezüglich des Untersuchungsinteresses trifft der Titel der vorliegenden Arbeit schon eine Eingrenzung. Die zu analysierenden Prozesse der Identitätsbildung sollen hier noch etwas ausgeführt werden. Zunächst wird der Musikkonsum verschiedener Akteure der elektronischen Szene betrachtet. Dabei spielen v.a. die Kontexte der Rezeption und die sich daraus ergebenden Situationen eine wichtige Rolle. Untersucht werden soll, welche Motivation zum Konsum elektronischer Musik gegeben ist und wie sich dieser in verschiedenen Situationen gestaltet - gerade in Anbetracht sozialer Interaktion. Den zweiten Punkt stellt die Rhetorik und Kommunikation der Akteure dar. Durch Analyse der intersubjektiven und medialen Aushandlungsprozesse sowie der Betrachtung der ästhetischen Äußerungen soll untersucht werden, welche internen und externen Differenzierungspotenziale in der Szene der elektronischen Musik genutzt werden als auch der Grad der Institutionalisierung der Szene erörtert werden. Zusammengefasst werden die beiden bisher genannten Untersuchungsgebiete dann ergänzend mit der Analyse der Szenekultur. Gegenstand des Interesses sind dann die Identitäten der Akteure, also die Rollen, die sie sich und anderen Akteuren zuschreiben sowie eine gesamtgesellschaftliche Einordnung der Szene. Hier kommt die komplementäre Betrachtung der Szene durch Cultural Studies als auch des symbolischen Interaktionismus' zum tragen. Ausgehend von dieser methodischen und inhaltlichen Eingrenzung soll im Folgenden beschrieben werden, wie diese Sachverhalte durch die qualitative Erhebung untersucht und operationalisiert werden.

¹⁵⁰Vgl. Flick, U. (2007), 126 ff.

¹⁵¹Vgl. Atteslander, P. (2008), S. 71.

¹⁵²Vgl. Przyborski, A. und Wohlrab-Sahr, M. (2010), S. 38.

5.2. Untersuchungsdesign und Fallauswahl

Mit Rücksichtnahme auf die oben genannten Kriterien bietet sich v.a. das qualitative Interview als Erhebungsmethode an. Gerade bei den Aspekten, die qualitative Methoden in die Kritik kommen lassen, hat das Interview einige Vorteile gegenüber alternativen Erhebungsmethoden. Ein Hauptargument hierfür ist die Tatsache, dass Daten aus einem Interview “unverzerrt-authentisch sind, intersubjektiv nachvollzogen und beliebig reproduziert werden können”.¹⁵³ Gerade in Hinblick auf die Interpretationsobjektivität sollte ein qualitatives Interview also anderen Methoden gegenüber bevorzugt werden. Zusammen mit den Ergebnissen aus Kapitel 5.1 ergibt sich für das Untersuchungsdesign der vorliegenden Arbeit also eine Ausrichtung nach einem nicht-standardisiertem, offenem Interview (narratives Interview), bei welchem abgesehen von der Erklärung und Einleitung größtenteils der Befragte seine Sicht der Dinge erzählt.

Bei einem narrativen Interview wird die Stichprobe i.d.R. nach dem Verfahren des “Theoretical Samplings“ von Glaser und Strauss (1967) ausgewählt.¹⁵⁴ Üblicherweise ist die Größe der Fallauswahl nicht von vorneherein definiert und wird je nach Erkenntnisstand verändert. Dies kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch nicht realisiert werden. Für die folgende Erhebung wurden *fünf* Fälle ausgewählt. Wegen des explorativen Charakters der Erhebung wird hier nach dem Prinzip der *maximalen Kontrastierung* verfahren, um möglichst viele verschiedene Typen von Rezipienten elektronischer Musik zu befragen. Somit ist zwar eine statistische Repräsentativität sowie die Überprüfung eigener Hypothesen nicht gewährleistet, dies wird aber auch nicht angestrebt. Ziel der Befragung ist vielmehr, von einzelnen Fällen über Generalisierung auf das Allgemeine schließen zu können. Es werden also aus den Erkenntnisinteressen des Forschers spezifische Fälle ausgewählt, wobei dennoch darauf geachtet wird, keine Verzerrung der Ergebnisse durch bestehende Vorstellungen des Forschers zu verursachen.¹⁵⁵ Die Fallauswahl für die vorliegende Arbeit ergibt daher die folgenden fünf Fälle:

1. Fall A stuft die elektronische Musik als sehr bedeutend für sich selbst ein

¹⁵³Lamnek, S. (2005), S. 329.

¹⁵⁴Vgl. Przyborski, A. und Wohlrab-Sahr, M. (2010), 177 f.

¹⁵⁵Vgl. Lamnek, S. (2005), 384 ff.

5. Qualitative Erhebung

und nimmt seit max. 12 Monaten an den sozialen Interaktionen in der Szene teil: siehe Interview I4.

2. Fall B sieht die Bedeutung der elektronischen Musik für sich selbst als hoch an und nimmt regelmäßig sowie über einen langen Zeitraum an den sozialen Interaktionen in der Szene teil: siehe Interview I3.
3. Fall C ist mit einer hohen Bedeutung der elektronischen Musik für sich persönlich über einen langen Zeitraum an den sozialen Interaktionen der Szene beteiligt gewesen, tut dies aber mittlerweile nicht mehr oder nur noch selten: siehe Interview I5.
4. Fall D stuft die elektronische Musik als sehr bedeutsam ein und beteiligt sich nicht oder selten an sozialer Interaktion in der Szene: siehe Interview I1.
5. Fall E stuft die Bedeutung elektronische Musik als situativ abhängig ein und ist unregelmäßig an sozialer Interaktion in der Szene beteiligt: siehe Interview I2.

Das Untersuchungsinteresse bezieht sich auf Rezipienten elektronischer Musik, weshalb die befragten Personen dieser zumindest situativ eine hohe Bedeutung beimessen sollten. Dies ist mit den fünf oben genannten Fällen gegeben. Darüber hinaus müssen die verschiedenen Ausprägungen der sozialen Interaktion über elektronische Musik berücksichtigt werden, wobei hier von keiner bis zu regelmäßiger Interaktion alle Möglichkeiten abgedeckt werden. Da hier aber nicht von vorneherein Abhängigkeiten bzgl. der einzelnen zu untersuchenden Eigenschaften bestimmt werden sollen, bleibt die Typologisierung auf diese beiden Faktoren beschränkt. Jegliche weitere Bezugnahme innerhalb der Eigenschaften ist Aufgabe der Datenauswertung, deren methodologische Vorgehensweise im folgenden Teil behandelt wird.

5.3. Methodologie der Datenauswertung

Die Datenauswertung der qualitativen Interviews erfolgt aus einer Kombination einer interpretativ-reduktiven Analyse der erhobenen Daten sowie deren Einbettung in die Ergebnisse anderer Studien. Damit kann die explorative Typologisierung und die damit einhergehende minimale Kontrastierung dieser Arbeit mit anderen Beobachtungen gestützt oder erweitert werden. Die interpretativ-reduktive Analyse erfolgt in Anlehnung an Lamnek und enthält die folgenden Schritte: Transkription, Einzelanalyse, generalisierende Analyse, kontextorientierte Darstellung und Generalisierung.¹⁵⁶ Die Transkripte der Interviews sind mit durchnummerierten Zeilen im Anhang (Anhang B bis Anhang F) zu finden. In der Einzelanalyse werden im Sinne der objektiven Hermeneutik wichtige Segmente des Transkripts hervorgehoben und einer Feinanalyse unterzogen.¹⁵⁷ Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Aussagen werden explikativ überprüft und zusammengeführt, wobei für die vorliegende Arbeit eine Differenzierung nach den Kontexten der Musikrezeption relevant ist. Die letzte Stufe der Reduktion bildet schließlich die Generalisierung der erhobenen Daten, wobei v.a. die Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede zwischen den verschiedenen Nutzungskontexten erörtert werden sollen. Die Ergebnisse aus der Analyse werden in Kapitel 6.1.1 vorwiegend aus einer musikalisch-semiotischen Perspektive beleuchtet, während in Kapitel 6.2 die Kontexte und sozialen Interaktionen in den Fokus rücken.

¹⁵⁶Vgl. Lamnek, S. (2005), 402 ff.

¹⁵⁷Vgl. Przyborski, A. und Wohlrab-Sahr, M. (2010), S. 262.

6. Identitätsbildung in den Szenen der elektronischen Musik

Im vorliegenden Kapitel werden, mit Hilfe der Daten aus den Interviews sowie bereits durchgeführten Studien anderer Autoren, die Prozesse der sozialen Interaktion und subjektiven Wahrnehmung analysiert, die beim Konsum elektronischer Musik je nach Kontext auftreten. Die Identität der Akteure soll dabei nach den von Keupp genannten Eigenschaften (s. Kapitel 2.2) untersucht werden. Wie wichtig hierbei die Unterscheidung nach den Kontexten der Nutzung ist, wird auch beim Versuch einer Definition der elektronischen Musikszenen deutlich. Die Definition einer *einzelnen* elektronischen Szene scheint unmöglich, weshalb auch Kembrew McLeod sich bei seiner Definition auf den kleinsten gemeinsamen Nenner der verschiedenen elektronischen Szenen beschränkt:

*“Electronic/dance music“ is an umbrella term used [...] to label a heterogeneous group of musics made with computers and electronic instruments. [...] A slash is used [...] as an and/or designation because not all the musics consumed by these communities are necessarily designed for dancing.*¹⁵⁸

Diese Eingrenzung wird auch in der vorliegenden Arbeit vorgenommen, wobei für die Übersetzung lediglich der Begriff “elektronische Musik“ verwendet wird, da die Erhebung gezeigt hat, dass selbst in Kontexten, bei denen nicht getanzt wird, durchaus Musik gehört wird, die als “Tanzmusik“ wahrgenommen wird. So erzählt z.B. Christoph (I4) auf die Frage nach den Kontexten seines Musikkonsums: “Christoph: Das kommt drauf an, also elektronische Musik ist ja auch wirklich mannigfaltig [...]. Also ich hör auch mal außerhalb eines Clubs ein DJ-Set [...]. Also nachmittags wie abends kann man auf jeden Fall auch Club-Musik hören.”¹⁵⁹ Diese Vielseitigkeit stellt den ersten Teil des vorliegenden Kapitels dar. Hier werden die verschiedenen Kontexte der Musiknutzung erläutert und in einen historischen Kontext eingebettet. Dies ist zum einen der private Konsum von

¹⁵⁸McLeod, K. (2012), S. 290.

¹⁵⁹I4: Z. 139 - 157

Musik. Den Schwerpunkt bildet andererseits das Clubbing¹⁶⁰ als weitverbreitete Variante des Musikkonsums, das für eine Analyse der sozialen Interaktionen von großer Bedeutung ist. Es sollte aber in seinem Ursprung und seiner Entwicklung verstanden werden, um die semiotischen Potenziale erfassen zu können. Anschließend wird auf die Faktoren innerhalb der Szenen eingegangen, die die Regeln und den Zusammenhalt der sozialen Interaktionen determinieren. Dazu gehört die Positionierung der Akteure innerhalb der eigenen Subkultur, im Vergleich zu anderen Kulturen und dem Mainstream, sowie der Umgang der Szeneangehörigen mit der Wahrnehmung der eigenen Szene, welche sich v.a. aus medialen Berichten ergibt. Aus den Ergebnissen können dann abschließend Versuche zur Bildung von Typen in Abhängigkeit von Musikknutzung und subkulturellem Kapital gemacht werden.

6.1. Musikkonsum

6.1.1. Historie: Produktion und Rezeption im Wandel

Man kann behaupten, dass die elektronische Musik als Unterhaltungsmusik auf eine über 40 Jahre alte Geschichte zurückblicken kann.¹⁶¹ Für die weitere Analyse wird zunächst kurz die Entwicklung der elektronischen Musik von einem Randgruppenphänomen zu einem facettenreichen Mantel für eine Vielzahl von Szenen zusammengefasst. Ohne diese Beschreibung könnte man weder die in den Interviews erwähnten Begriffe und Zusammenhänge in ihrem vollen Bedeutungsumfang verstehen noch einen Versuch der gesellschaftlichen sowie subjektiven Einordnung der elektronischen Szene vornehmen. So kann die Bedeutung der einzelnen Akteure für eine Szene und deren Beziehung zur Gesellschaft in ihrem historischen Kontext erfasst werden. Der Fokus dieser Beschreibung liegt dabei auf technologischen als auch gesellschaftlichen Entwicklungen, die wechselseitig sowohl die Produktion als auch die Rezeption über die Jahre hinweg verändert haben.

¹⁶⁰Der Begriff "Clubbing" wird verwendet, wenn man in einen oder mehreren Club(s) feiern geht.

¹⁶¹Vgl. McLeod, K. (2012), S. 292.

6.1.1.1. “Live“ vs. “Disco“: ein ideologischer Konflikt

Eine bedeutende Transformation der Wahrnehmung von Musik fand dabei in den 1950er-Jahren statt, als Aufnahmen von Musik im Vergleich zu Aufführungen sowohl wirtschaftlich als auch gesellschaftlich an Relevanz gewannen.¹⁶² So konnte schon bei den in den 1950er-Jahren aufgekommenen “rock’n’roll record hops“¹⁶³ beobachtet werden, dass gerade Jugendliche Aufnahmen dazu nutzten, fernab von der im Radio gespielten Musik ihre eigenen Bedeutungssysteme zu generieren. Diese Orte wurden wegen des Abspielens von Schallplatten aus den örtlichen Sammlungen “discothèque“ genannt,¹⁶⁴ ihren Ursprung fanden Diskotheken jedoch schon im Zweiten Weltkrieg, als französische Jugendliche in Kellergewölben die von den Nazis verbotene Jazz-Musik hören wollten, wegen der Umstände aber auf Auftritte verzichteten und die Musik daher von Schallplatten abspielten.¹⁶⁵ Dennoch war nach wie vor v.a. ein Verlangen nach “authentischen“ Auftritten zu beobachten, bei dem die Musiker vor Ort versuchten, eine einmalige Erfahrung zu gestalten. Aufnahmen wurden dabei lediglich als Duplikat oder Reproduktion der tatsächlichen künstlerischen Aktivität angesehen und die Musik von Tanzveranstaltungen wurde generell von einer Musikgruppe aufgeführt. Dieses Verhältnis begann sich langsam zu verändern. Dass z.B. in Großbritannien die Bedeutung von Aufnahmen für Freizeit- und Tanzveranstaltungen in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg zunahm, kann an den Lizenzierungsbestrebungen der Phonographic Performance Limited (PPL) ab 1934 festgestellt werden.¹⁶⁶ So wurde die bis dahin unbeschränkte öffentliche Nutzung von Aufnahmen zunächst nur noch unter Zahlung von Lizenzgebühren erlaubt. Später formulierte man eine Lizenzvorschrift, die Veranstalter dazu aufforderte, den Auftritt von Musikgruppen gegenüber dem Abspielen von Aufnahmen vorzuziehen.¹⁶⁷ Hier manifestierten sich erste Anstrengungen einer “Live“-Szene, die versuchten das Selbstverständnis in der Gesellschaft zu bewahren, dass Musik vor Ort von Musikern gespielt

¹⁶²Vgl. Thornton, S. (1996), 26 ff. Vgl. McLeod, K. (2012), 292 ff.

¹⁶³So wurden Veranstaltungen bezeichnet, bei welchen zu Rock’n’Roll-Aufnahmen getanzt wurde.

¹⁶⁴Vgl. Hughes, W. (2012), S. 148.

¹⁶⁵Vgl. Souvignier, T. (2003), S. 114.

¹⁶⁶Vgl. Thornton, S. (1996), 38 ff.

¹⁶⁷Vgl. ebd., 38 f.

wird. Während Aufnahmen und Schallplatten vor allem von ökonomischen Vorzügen profitierten, wurde der Begriff "live" in diesem Konflikt mit einer Vielzahl von positiven, ideologischen Konnotationen aufgeladen. "Live" galt dabei v.a. als "authentisch" und "lebendig" und wurde den als "tot" und "mechanisch" beschriebenen Aufnahmen gegenübergestellt, die als Gefahr für "Live"-Musiker und damit der Musik im Allgemeinen dargestellt wurden - v.a. von Zuhörern und Musikern der Rock-Musik.¹⁶⁸ Als jedoch elektronische Klangerzeuger nicht mehr nur in einem konzeptuellen musikalischen Umfeld Einsatz fanden, sondern auch - u.a. bedingt durch die serientaugliche Produktion der ersten Moog-Synthesizer (1966) und nachfolgenden Instrumenten - in die Aufnahmestudios und die dort herrschenden Arbeitsabläufe gelangten,¹⁶⁹ wurden musikalische Aufnahmen gemacht, die so nicht vor einem Publikum reproduziert werden konnten. "Accordingly, the record shifted from being a secondary or derivative form to a primary, original one."¹⁷⁰ Des Weiteren veränderte sich die Wahrnehmung des Publikums in Hinblick auf musikalische Veranstaltungen. So spielte es, größtenteils als Konsequenz der verbesserten Klangqualität der Lautsprechersysteme und Aufnahmen, gerade für Jugendliche kaum noch eine Rolle, ob sie zu einer auf der Bühne aufgeführten Musik oder einer von der Jukebox laufenden Musik tanzten.¹⁷¹ Dennoch verschwand diese Akzeptanz zunächst wieder mit dem Aufstieg der Rock-Musik, die Musikveranstaltungen als ein Spektakel kommunizierten und zu einem Brennpunkt jugendlicher Subkulturen wurden.¹⁷² Dass somit der Prozess der gesellschaftlichen Akzeptanz der neuen Technologien und Rezeptionsformen noch lange nicht abgeschlossen war, konnte auch am Aufstieg und Fall des von elektronischen Instrumenten geprägten Genres "Disco" beobachtet werden. Disco, ein Anfang der 1970er-Jahre aufgekommenes Genre, das an die Soul-Musik angelehnt war, jedoch wegen seines regen Gebrauchs von Synthesizern und Drum Computern oft als "maschinell", "hirnlos" und später auch "kommerziell" bezeichnet wurde, etablierte sich v.a. als Subkultur für die schwarze Stadtbevölkerung

¹⁶⁸Vgl. Thornton, S. (1996), 42 f.

¹⁶⁹Vgl. Holmes, T. (2002), 161 ff.

¹⁷⁰Thornton, S. (1996), S. 27.

¹⁷¹Vgl. ebd., 52 f.

¹⁷²Vgl. McLeod, K. (2012), S. 292.

sowie homosexueller Szenen.¹⁷³ Gegen Ende des Jahrzehnts hatten sich die Bedeutungen rund um Disco jedoch zu einem widersprüchlichen Konstrukt entwickelt: Auf der einen Seite war die Musikrichtung zu einem Massenphänomen geworden (im Englischen wird dann von einem “hype“ gesprochen), wobei Filme wie “Saturday Night Fever“ (1977) oder “Thank God It’s Friday“ (1978) als Zeitzeugnisse andeuten, dass der Mainstream durchaus Disco-Elemente in sein eigenes Pop-Verständnis integrierte. Andererseits wurden die Anhänger der Disco-Szene Opfer von Diskriminierung, üblicherweise von Seiten der Rock-Fans. Während dies in den USA, wo die “Disco“-Rezipienten größtenteils Schwarze und Homosexuelle waren, einer rassistischen und homophoben Motivation entsprang (z.B. die “disco sucks“-Bewegung),¹⁷⁴ wurden die größtenteils weißen, heterosexuellen und der Arbeiterklasse angehörigen Disco-Fans in Großbritannien als fremdbestimmte, unkritische und anspruchslose Konsumenten stigmatisiert.¹⁷⁵ McLeod sieht das Ende der Disco-Bewegung damit gegeben, dass deren subkultureller Code unter den zwei genannten Konnotationen vom Mainstream abgelehnt wurde, die musikalische Komponente jedoch in den Mainstream übergang und von den eigenen Reihen als “kommerziell“ empfunden wurde.¹⁷⁶ Disco kann dennoch als Ausgangspunkt der Kultur der elektronischen (Tanz-)Musik angesehen werden. Randgruppen eigneten sich hier zum ersten Mal das semiotische Potenzial von elektronischen Klängen und deren Technologien an, die bisher nur in einem hochkulturellen, konzeptionellem Kontext verwendet wurden. Die gesellschaftlichen Konflikte und Diskurse, die um die Disco-Szene aufkamen, haften bis heute in unterschiedlicher Ausprägung den Szenen der elektronischen Musik an. Selbst nach dem Abbau der musikalischen Differenzen zwischen Mainstream und Disco hielt die überwiegend schwarze/homosexuelle Hörschaft der elektronischen Musik an einem Großteil der von ihr vereinnahmten Stilmittel fest, allerdings wieder im Untergrund, ohne mediale Beachtung. Diese galt zunächst wieder der Rock-Musik, was den Überresten der Disco-Szene den Freiraum gab, sich erneut zu konstituieren.

¹⁷³Vgl. Hughes, W. (2012), S. 129.

¹⁷⁴Vgl. McLeod, K. (2012), S. 292.

¹⁷⁵Vgl. Thornton, S. (1996), S. 44.

¹⁷⁶Vgl. McLeod, K. (2012), S. 292.

6.1.1.2. House, Acid House und Techno

Fernab von den erneut aufstrebenden Rockstars und Stadionkonzerten entwickelt sich die elektronische Musik in der Zeit nach dem Disco-Niedergang in den USA weiter, wobei es wieder schwarze und/oder homosexuelle Randgruppen sind, die sich über den elektronischen Klang identifizieren. Zwar werden grundlegende Elemente des Disco-Sounds beibehalten, die Maschinisierung des Rhythmus¹⁷⁷ wird aber weiter voran getrieben. Als äußerst prägendes Stilmittel stellt sich die permanent und gleichmäßig durchlaufende Bassdrum dar, die zwar teilweise schon Element des Disco-Sounds war, jetzt jedoch noch radikaler verwendet wird. Der Begriff “four-to-the-floor“ etabliert sich, der die Tatsache beschreibt, dass die Bassdrum jede Viertel-Note gespielt wird.¹⁷⁸ Ob Ursache oder Folge ist schwer zu ermitteln, jedoch geht die Verwendung eines regelmäßigen Rhythmus Hand in Hand mit einer weiteren Entwicklung: dem “Mix“. Von einem Mix wird dann gesprochen, wenn ein DJ¹⁷⁹ zwei gleiche bzw. unterschiedliche Lieder gleichzeitig abspielt, wobei größtenteils versucht wird, den Übergang so unmerklich wie möglich zu gestalten.¹⁸⁰ Damit stiegen auch die Ansprüche an die Fähigkeiten des DJs. Bis dahin wurde die Tätigkeit eines DJs v.a. als Nebenrolle abgetan, was sich nach Thornton auch darin äußerte, dass Veranstalter keine DJs buchten, sondern Plattensammlungen, die sie dann selbst abspielten, während die Übergänge zwischen den einzelnen Liedern mit Ansagen durch das Mikrofon kaschiert wurden.¹⁸¹ Im Vergleich zu “Live“-Konzerten stellte sich jedoch bald heraus, dass der Reiz der Diskotheken in der Klangqualität und Lautstärke der dort abgespielten Schallplatten lag. Als auch die Musikindustrie bemerkte, dass sich bei Diskotheken ein neuer Absatz- und Werbemarkt erschließen lässt, wurde ein neues Plattenformat populär: die 12-Inch-Schallplatte. In Großbritannien waren 1978 die ersten 12-Inch-Schallplatten erhältlich, die im Gegensatz zu den bisher üblichen 7-Inch-Platten eine längere Spielzeit und bessere Soundqualität bei hohen Lautstärken gewährleisteten.¹⁸² Bald war es also das Maß der Dinge, die Musik zwischen den

¹⁷⁷Vgl. Rapp, T. (2009), S. 13.

¹⁷⁸Butler, M. J. (2012), S. 23.

¹⁷⁹Ein Discjockey (kurz “DJ“) ist für die Auswahl und das Abspielen von Aufnahmen zuständig.

¹⁸⁰Vgl. ebd., S. 39.

¹⁸¹Vgl. Thornton, S. (1996), 60 ff.

¹⁸²Vgl. ebd., S. 59.

Liedern nicht ausklingen zu lassen.¹⁸³ Die Fähigkeit, einen eigenen, guten “Mix“ während der Veranstaltung zu gestalten, machte manche DJs zu bekannten Persönlichkeiten. So z.B. auch in Chicago, wo der im Warehouse Club angestellte DJ Frankie Knuckles nicht nur einen Club prägte, sondern den Klang eines ganzen Genres: die nach dem Club benannte “house music“.¹⁸⁴ House, das mit seinen Funk- und Soul-Einflüssen an Disco erinnert, jedoch intensiver mit den rhythmischen Elementen der Musik spielt, galt zunächst als Chicagoer-Phänomen. Als Ende der 1980er House in den englischen Clubs ankam, zeigte sich wieder eine ähnliche demografische Entwicklung wie schon beim Disco-Sound: Während die Chicagoer-Szene überwiegend schwarz und/oder homosexuell war, entwickelte sich in England v.a. eine Szene unter weißen Jugendlichen aus dem Bürgertum. Zudem zeigten diese eine Vorliebe für ein 1985 von der Musikgruppe Phuture initiierten Subgenre des House-Stils: “acid house“.¹⁸⁵ Charakteristisch für Acid House ist v.a. der Sound des Basses, für den größtenteils der Synthesizer TB-303 von Roland verwendet wurde,¹⁸⁶ sowie der Konsum von aufputschenden Drogen wie z.B. Ecstasy oder LSD.¹⁸⁷ Acid House, das von britischen DJs und Urlaubern aus den Clubs von Ibiza mit nach London gebracht wurde,¹⁸⁸ gilt als Wegbereiter für die 1988 in Großbritannien aufgekommene Rave-Bewegung (“Summer of Love“).¹⁸⁹

“The term rave [...] refers specifically to the large, semi-legal dance parties given in warehouses, aircraft hangars and open fields that were the hallmark of the early years of the movement.”¹⁹⁰

Mit der Popularität rund um die Raves entstand in England die erste größere Auseinandersetzung um das politische Potenzial der Szenen der elektronischen Musik. Während Disco und House noch als Randgruppen-Phänomene und aus rassistischen und homophoben Gründen als Abart abgetan wurden, führte die

¹⁸³Die Vorzüge dieser Technik werden in Kapitel 6.1.2.2 genauer beschrieben.

¹⁸⁴Vgl. McLeod, K. (2012), 292 f.

¹⁸⁵Vgl. Bogdanov, V. (2001), S. VII.

¹⁸⁶Vgl. ebd., S. VII.

¹⁸⁷LSD wird auch “acid“ genannt

¹⁸⁸Vgl. Beeler, S. (2007), 5 f.

¹⁸⁹Vgl. Bogdanov, V. (2001), S. VII.

¹⁹⁰Beeler, S. (2007), S. 3.

Acid House-/Rave-Bewegung mit seiner weißen Hörerschaft zu einem umfassenden politischen Diskurs:

“When club culture first began to have a significant public effect in the UK it borrowed many of its political structures and conceptions from the previous generation of punk rockers. [...] Any philosophy that promoted anarchy became immediately attractive since it was obvious that the self-involved capitalism of Thatcherism was slanting the legal system against anyone unwilling to wholeheartedly embrace its principles. [...] The anarchist aspects of this dance culture were significant enough in the UK for Parliament to pass the Criminal Justice and Public Order Act in 1994. The legislation went so far as to outlaw music comprised of repetitive beats.”¹⁹¹

In Deutschland jedoch war die Popularität elektronischer Musik 1994 noch nicht so weit fortgeschritten wie in Großbritannien, wobei die elektronische Musik in Deutschland schon lange einflussreiche Bewegungen hervorbrachte. So kam ungefähr zeitgleich mit dem Acid House in Detroit eine weitere musikalische Anlehnung an den Chicagoer House auf, die “Detroit Techno”¹⁹² genannt und - laut den drei Ikonen und Begründern Juan Atkins, Derrick May und Kevin Saunderson - stark von der deutschen Musikgruppe Kraftwerk¹⁹³ beeinflusst wurde. Während in der englischsprachigen Literatur der Ursprung des Begriffs “Techno” nahezu ausnahmslos mit Detroit in Verbindung gebracht wird, spielte sich die Schöpfung dieses Begriffs in vielen deutschsprachigen Berichten schon 1982 in Frankfurt ab, als Andreas Tomalla (DJ Talla 2XLC) instrumentale, elektronische Musik in einem Plattenladen unter der Kategorie “Techno” einordnete.¹⁹⁴ Beachtenswert ist jedoch, dass Techno zunächst von seinem musikalischen Ursprung in Detroit (wo der Musikstil nach wie vor kaum beachtet wurde) über den Atlantik nach Europa kam, wo das Momentum der Techno-Bewegung von Anfang bis Ende der 1990er am größten war.¹⁹⁵ Zwar waren House und Acid House schon Mitte der 1980er in

¹⁹¹Beeler, S. (2007), S. 18.

¹⁹²Vgl. McLeod, K. (2012), S. 294.

¹⁹³Kraftwerk wurde 1970 gegründet.

¹⁹⁴Vgl. Horst, D. (2011), S. 84.

¹⁹⁵Vgl. Klein, G. (2004), V f.

deutschen Städten vertreten, dennoch war es der Techno, der nach dem Mauerfall in Berlin in eine Phase der gesellschaftlichen und städtebaulichen Umstrukturierung fiel und von der Kompatibilität zwischen den mit der Musik verbundenen Bedeutungspotenzialen und dem vorherrschenden Zeitgeist profitierte. So wollten Jugendliche laut Gabriele Klein mit Techno die "Nischen des urbanen Raumes" gerade deshalb erobern, um im Informationszeitalter der Kopfarbeit zu entfliehen und ihren Körper intensiver zu erfahren.¹⁹⁶ Diese Motivation und die Entwicklung von einem subkulturellem Phänomen zu einer Massenbewegung führte jedoch dazu, dass - wie auch schon bei der Disco- und Acid-House-Bewegung in den Vereinigten Staaten - die deutsche Techno-Bewegung von den Massenmedien und Kulturkritikern einerseits als anarchistisch-hedonistisches Phänomen bewertet, andererseits aus dem linken Lager als unpolitische und kommerzialisierte Kultur betrachtet wurde.¹⁹⁷ Die kommerzielle Abschöpfung der elektronischen Szene kann mit Massenveranstaltungen wie der Love Parade und ähnlichen Veranstaltungen nicht verleugnet werden und entfernte den Begriff Techno seinerseits wieder von dem, was er einmal verkörperte: eine subkulturelle Bewegung. Dies führte dazu, dass Techno heute im deutschsprachigen Raum neben Electro als Oberbegriff für elektronische Tanzmusik verstanden wird.¹⁹⁸ Gegenstand des folgenden Unterkapitels ist, wie sich seither das Konsumverhalten verändert hat und welche Motivation die Anhänger der elektronischen Musik antreibt.

6.1.2. Gegenwärtige Konsumformen

Nachdem aufgezeigt wurde, wie die Rezeption und Produktion von elektronischer Musik immer mehr Akzeptanz in der gesamten Gesellschaft erfuhr und über Subkulturen seinen Weg zu einer Massenbewegung fand, wird sich dieses Unterkapitel mit den gegenwärtigen Formen des Musikkonsums beschäftigen.¹⁹⁹ Dabei soll untersucht werden, aus welcher Motivation heraus elektronische Musik gehört wird, wobei das Verhältnis und die Abhängigkeiten zwischen einem

¹⁹⁶Vgl. Klein, G. (2004), S. 6.

¹⁹⁷Vgl. ebd., 5 ff.

¹⁹⁸Vgl. Rapp, T. (2009), 15 f.

¹⁹⁹Zwar werden hier die gegenwärtigen Produktionsmethoden nicht explizit erwähnt, jedoch bedingen sich die Entwicklungen von Produktion und Rezeption nach wie vor.

eher subjektiven oder kollektiven Bezug zum Musikkonsum eine wichtige Rolle dabei spielt, in welchem Ausmaß die Szenen der elektronischen Musik als solche betrachtet werden können. Durch Berücksichtigung des privaten Musikkonsums, d.h. des alleinigen Musikkonsums oder in einer kleinen Gruppe, wobei das Tanzen zur Musik kaum eine Rolle spielt, kann die subjektive Wahrnehmung der Musik weitmöglichst, aber nicht vollständig von anderen Einflussfaktoren gelöst werden. Die Ergebnisse aus Kapitel 3.2 dürfen dabei aber nicht übersehen werden: Jede Wahrnehmung von Musik ist demnach von bisherigen Wahrnehmungen und sozialen Konventionen abhängig. Diese beiden Einflussgrößen werden v.a. von einer für die elektronische Musik charakteristischen Konsumart beeinflusst: dem Clubbing, welches den zweiten Teil der Betrachtung darstellt.

6.1.2.1. Privater Musikkonsum

“Christoph: Manchmal möchte man Mittags nichts hören, was man irgendwie auf der Tanzfläche hört, sondern nur irgendwelche ruhigen Sachen wie zum Beispiel Ambient-Music oder... (2) es gibt verschiedenste Situationen, das ist schwierig. Also ich hör auch mal außerhalb eines Clubs ein DJ-Set, weil es mich interessiert, was die so für Musik spielen, um irgendwelche Lieder kennen zu lernen oder um auch zu erfahren, was gerade so läuft oder was irgendwelche Leute spielen. Also nicht unbedingt, was gerade hip ist, aber man lernt einfach viel neue Musik kennen durch Mixe. Also nachmittags wie abends kann man auf jeden Fall auch Club-Musik hören. Das geht schon, das ist einfach nur eine Frage der Stimmung, in der man gerade ist, ob man darauf Lust hat oder nicht.”²⁰⁰

Christoph erwähnt hier zwei unterschiedliche Situationen des privaten Musikkonsums, die von den anderen Befragten ähnlich erwähnt werden: Dies ist einerseits das Hören von nicht für das Tanzen produzierter Musik (z.B. Ambient-Musik, die aus vielen Klangflächen besteht) oder als ruhig umschriebener elektronischer

²⁰⁰I4, Z. 149 - 159

6. Identitätsbildung in den Szenen der elektronischen Musik

Musik, wobei dies nicht zwangsläufig ausschließt, dass tanzbare Rhythmen enthalten sind. Andererseits hört sich Christoph auch das, was er Club-Musik nennt und am Anfang des Zitats als Musik für die “Tanzfläche“ umschreibt, in einem privaten Kontext an, dann jedoch überwiegend zur Recherche von neuer Musik. Eine dritte Situation erwähnten die Befragten, die nicht nur elektronische Musik hören und daher im privaten Kontext meist auf andere Musikgenres ausweichen, die sie als ruhiger und entspannender beschreiben.²⁰¹

Ausschlaggebender Anlass dafür, dass sich der Musikgeschmack der Befragten von einem anderen Genre zur elektronischen Musik hin verschoben hat, war in den meisten Fällen jedoch ein Clubbesuch mit Freunden. So auch bei Martin, der zwar zunächst in Computerspielen auf elektronische Musik aufmerksam wurde oder Stefan, den die elektronischen Elemente einer Rockband interessierten, jedoch geben beide an, durch Clubbesuche oder Raves dazu angeregt worden zu sein, sich intensiver mit elektronischer Musik auseinanderzusetzen. Zwar werten alle ihre ersten Club-Erfahrungen ab, sind aber dennoch der Meinung, dass in ihnen eine Neugierde für das klangliche Potenzial der elektronischen Musik geweckt wurde. So erwähnt Stefan zwei Gründe für seine private Auseinandersetzung mit elektronischer Musik:

“Stefan: “So normale, klassische Bandinstrumente machen irgendwie nicht mehr weiter und dann ist es interessant mit elektronischen Instrumenten und Elementen zu arbeiten, weil’s halt eben so unbegrenzt ist und man sich komplett neu definieren kann, was glaube ich mit klassischen Instrumenten deutlich schwieriger ist.“²⁰²

Auf der einen Seite beschreibt er das eben schon erwähnte klangliche und damit auch semiotische Potenzial (“neu definieren“), wodurch sich die elektronische Musik von anderen Musikrichtungen abgrenzt. Andererseits ärgert er sich über die in seinem Umfeld im öffentlichen Kontext stattfindende stilistische Monotonie der Tanzmusik, was ihn privat zu eigener Recherche veranlasst.²⁰³ Ähnlich verhält es sich auch bei Christoph und Martin, die ihre Musikrecherche aktiv gestalten. So

²⁰¹vgl. z.B. I1, Z. 119 - 122

²⁰²I1, Z. 28 - 32

²⁰³I1, Z. 43 - 50

besitzt Christoph ein Twitter-Konto, mit dem er aus 70 Quellen Informationen bezieht. Auch den Großteil seiner weiteren Recherche betreibt er im Internet. Wichtig ist für ihn die Möglichkeit zur eigenständigen Selektion.²⁰⁴ Stefan erwähnt noch einen weiteren wichtigen Punkt: Für ihn ergeben sich sog. “Bretter“ oder “Bomben“ (also Lieder, die ihm außergewöhnlich gut gefallen) nicht daraus, wie viele Leute diese Musik sonst mögen, sondern aus den Überraschungsmomenten, die diese Musik ihm bietet.²⁰⁵ Man merkt recht deutlich, dass der private Musikkonsum in diesen Fällen v.a. dazu dient, durch eigenständige Entdeckung der Lieder den ersten Kontakt so weit wie möglich von bestehenden Bedeutungssystemen fern zu halten. Dies äußert sich in Christophs Relativierung seiner Entdeckungstouren, bei denen er nicht auf Lieder aus ist, die “hip“ (also angesagt) sind, sondern die für ihn persönlich neu sind. Auch Stefan betont die Bedeutung der klanglichen und somit semiotischen Potenziale der eigenständigen Recherche, die er bei einem öffentlichen Konsum so nicht gegeben sieht, zumal er dort zunächst auf die musikalische Selektion eines DJs in einer bestimmten sozialen Konstellation angewiesen ist. Es scheint also für einen Teil der Hörer elektronischer Musik der Reiz darin zu liegen, einen möglichst großen Freiraum in Hinblick auf die Konnotationen der Musik zu haben. Der Verdacht liegt nahe, dass in einer solchen Situation also versucht wird, die Musik mit eigenen Werten zu versehen und in anderen Kontexten diese Werte wiederum durch die entsprechende Musik zu stützen (s. dazu auch Kapitel 4.2.4).

Für Martin hingegen, der auch angibt, sich privat intensiv mit elektronischer Musik zu beschäftigen,²⁰⁶ liegt die Motivation für eine weitgehende Recherche v.a. darin, bestehende Musikszenen zu ergründen und die Rhetoriken dieser kennen zu lernen, bis er eine Szene findet, mit der er sich identifizieren kann:

“Martin: Es ist megacool mit einem drüber zu reden, wie er die Musik fühlt und sowas, um da auf einen Nenner zu kommen.“²⁰⁷

Da sich diese Konsumart stark an der Szenekultur orientiert, wird darauf in Kapitel 6.2 genauer eingegangen.

²⁰⁴I4, Z. 161 - 180

²⁰⁵I1, Z. 91 - 96

²⁰⁶(vgl. z.B. I3, Z. 127 - 132)

²⁰⁷I3, Z. 273 f.

6. Identitätsbildung in den Szenen der elektronischen Musik

Eine dritte Motivation zum privaten Konsum elektronischer Musik zeigt sich bei Julia, die dies v.a. in einem zeitlich unmittelbaren Bezug zum Ausgehen tut:

“Julia: Aber Elektro hör ich... tendenziell eher Abends und... eher so wenn ich, bevor ich weggeh zum Beispiel oder... wenn ich halt grad so... weiß nicht, das lass ich nicht ehe- eher nicht so nebenher laufen, so zum entspannen, sondern schon eher so zum bewusst hören oder zum... mich vorbereiten aufs Feiern gehen oder zum Fertig machen oder irgendwie so halt.“²⁰⁸

Julia relativiert daraufhin ihr Verständnis des “bewusst Hörens“. Aus der kaum stattfindenden Beschreibung musikalischer Elemente kann geschlossen werden, dass sie damit nicht ein analytisches Hören meint, sondern sich vielmehr auf die unmittelbaren motorischen Reaktionen auf Grund denotativer Elemente bezieht, die sie zum Rausgehen oder Bewegen anregen und somit keine verbale Interaktion mit ihrem Besuch ermöglicht. “Bewusst Hören“ ist in diesem Fall die Vereinnahmung ihrer Gefühle durch die Musik, jedoch nicht die Analyse konnotativer Elemente, was durch ihr zweites Beispiel untermauert wird (“zum fertig machen“), wobei die Musik wieder in eine unterstützende Nebenrolle gerückt wird. Darüber hinaus kann sie mit elektronischer Musik nicht entspannen, womit ihr “bewusstes Hören“ im Gegensatz zur als bewusst beschriebenen Hörweise von Christoph und Stefan steht.²⁰⁹ Man kann dies in zwei Richtungen deuten: entweder sind ihre Konnotationen mit elektronischer Musik auf Grund eigener Erfahrungen und sozialer Konventionen stark an das Ausgehen gekoppelt und/oder (die Ursache ist hier nicht zu ermitteln) ihre kognitive Beteiligung ist (deshalb) in dieser Situation nicht so hoch, dass sie zu einer konnotativen Entschlüsselung angeregt wird, weshalb es die denotativen Elemente sind, die verarbeitet werden - und somit einen Drang zum Bewegen auslösen. Diese Art des Musikkonsums ist daher primär an die Stimmung des Hörers gekoppelt (s. Kapitel 3.2), denn die Motivation elektronische Musik “bewusst“ dann zu hören, wenn man verbale (aber nicht soziale) Interaktion unterbinden möchte, zeigt sich bei allen Befragten stellenweise im Kontext des Clubbings und ist somit nicht unbedingt abhängig vom

²⁰⁸I2, Z. 6 - 10

²⁰⁹I2, Z. 20 - 24

subkulturellen oder musikalischen Wissen des Hörers.

6.1.2.2. Clubbing

Die wohl charakteristischste Konsumart der elektronischen Musik ist das Clubbing. Unter Clubbing kann man allgemein die Formen des öffentlichen Musikkonsums in einer Diskothek, einem Club, auf einem Rave etc. verstehen. Synonym dafür gilt im englischsprachigen Raum auch der Begriff “club culture”.²¹⁰ Im Folgenden soll erörtert werden, wie ein typischer Ausflug in das Nachtleben aussieht und was gegenwärtig für Anhänger der elektronischen Szene den Reiz des Clubbings ausmacht. Durch einen Blick auf die sozialen Interaktionen und Konventionen können erste Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der elektronischen Szene getroffen werden.

Obwohl jeder der Interviewpartner in einem unterschiedlichen Kontext seinen ersten Kontakt mit elektronischer Musik hatte, stellten die Befragten schnell einen Bezug zwischen elektronischer Musik und dem Clubbing her. Es scheint daher die primäre Art des elektronischen Musikkonsums zu sein, zumal selbst Julia (I2), die sich und ihre meisten Freunde als “nicht so electro-affin“ beschreibt, von ihren “electro-affinen“ Freunden regelmäßig zum Besuch eines Clubs begeistern lässt.²¹¹ Was also macht den Reiz des Clubbings aus? Das Clubbing kann im Grunde auf die Diskotheken der frühen 1950er-Jahre zurückgeführt werden. Eine kurze Zusammenfassung der Entwicklung des Stellenwerts von Tanzveranstaltungen zu aufgenommener Musik ist weiter oben schon geschehen, dennoch sollen hier noch einmal die grundlegenden Gemeinsamkeiten zusammengefasst werden (Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel): In einem Club oder bei einem Rave versuchen DJs, einen möglichst konsistenten “Mix“ zu gestalten, um den Eindruck eines unendlich langen Liedes zu erschaffen, wobei häufig von einer Interaktionen zwischen DJ und Publikum die Rede ist. Auf die Performanz zwischen Produktion und Rezeption wird weiter unten eingegangen. Darüber hinaus sondern sich Clubs durch eine spezielle Raum- und Innengestaltung von alltäglichen Gebäuden ab. Es besteht oftmals eine bestimmte Türpolitik und auch das Tageslicht wird

²¹⁰Vgl. Thornton, S. (1996), S. 3.

²¹¹Vgl. I2, Z. 42 - 46

6. Identitätsbildung in den Szenen der elektronischen Musik

in allen Clubs so weit wie möglich von den Besuchern ferngehalten. Es scheint deswegen nicht abwegig, dass z.B. Thornton die Schauplätze des Clubbings als Orte für Eskapisten beschreibt:

“Door restrictions sharply divide inside from outside, while long corridors, inner doors and stairways create transitional labyrinths. Raves add the pilgrimage, the quest for the location, to extend the ritualistic passage. Like Alice’s rabbit hole, both convey the participant from the mundane world to Wonderland.”²¹²

Auch aus dem Stuttgarter Nachtleben können einige Beispiele hierfür genannt werden: als das in den Interviews vielfach genannte “Rocker 33“ noch an der Ecke Kriegsbergstraße/Heilbronner Straße war, musste man durch einen großen Innenhof und anschließend ein Labyrinth aus vollständig schwarz gestrichenen Gängen gehen, bis man an der Tanzfläche angelangt war. Ein anderes Konzept verfolgte der Club “KimTimJim“, der sich im ersten Stock eines ehemaligen chinesischen Restaurants befand, wobei die Küche und Wanddekoration unverändert blieben. Diese Entkontextualisierung der Veranstaltungsorte, die v.a. in Städten mit strukturellen Wandel beobachtet werden kann, so z.B. auch im Detroit der 1980er-Jahre²¹³ oder im wiedervereinigten Berlin, mit Clubs wie dem Stattbad Wedding oder dem Berghain (in einem ehemaligen Heizkraftwerk) etc., ist mittlerweile zum Maß der Dinge geworden. Ähnlich, wie Remixe und Samples²¹⁴ in den Produktionsprozess der Musik hineinwirken, so wirkt die Zwischennutzung von Gebäuden und Strukturen in den Veranstaltungsbereich hinein. Diese Uminterpretation bestehender Bedeutungssystem wird in Kapitel 6.2 jedoch noch genauer analysiert und daher an dieser Stelle nicht weiter behandelt. Es zeigt sich aber deutlich, dass das Innenleben eines Clubs deutlich vom Alltag entfremdet und abgeschirmt wird.

Abgesehen von der Innengestaltung zeigt das Clubbing auch in anderen Bereichen Unterschiede zu alternativen Freizeitbeschäftigungen. Am ähnlichsten zum Clubbing dürfte in Hinblick auf die Art und Wahrscheinlichkeit sozialer Interaktion

²¹²Thornton, S. (1996), S. 57.

²¹³Vgl. Sicko, D. (2010), 33 ff.

²¹⁴bei beiden werden bestehende Lieder oder Teile von Aufnahmen für ein neues Musikstück verwendet

das Ausgehen in Kneipen sein, in musikalischer Hinsicht stellen “Live“-Konzerte die wohl ähnlichste Alternative dar. Daher scheint v.a. die Differenzierung zu diesen beiden “Konkurrenzangeboten“ einen Einblick darin zu ermöglichen, was das Clubbing so besonders macht. Diese wurden auch von den Interviewpartnern häufig als Referenzpunkt gewählt: Im Gegensatz zum privaten Musikkonsum, bei dem Julia elektronische Musik als anstrengend beschreibt, sind es beim öffentlichen Musikkonsum in ihrem Fall die Rock-Konzerte, die sie als anstrengend bezeichnet.²¹⁵ Auch Stefan erwähnt eine ähnliche Wahrnehmung:

*“Stefan: Bei elektronischer Musik muss man sich, sagen wir mal bei irgendwie einfachem House oder Tech-House-Geschichten muss man sich nicht auf so viel einlassen. Wenn ich jetzt auf ein Konzert gegangen wär von ’ner Band dann steh ich da und hör mir die... also die... die Musik entsteht da irgendwie so live vor mir und da stehen irgendwie so Menschen auf der Bühne und der DJ, der steht halt nur hinter seinem Pult und macht mal hier so den hier [hebt die Hände in die Höhe], aber mehr auch nicht.“*²¹⁶

Es scheint also einen deutlichen Unterschied zwischen der Performanz von Publikum und Band bzw. DJ zu geben, der nach wie vor von dem Gegensatz zwischen “live“ und “Aufnahme“ geprägt wird. Während eine Band meist mit einem im Vorhinein abgestimmten Plan auf die Bühne geht, welche Lieder sie im Verlauf des Abends spielen, nehmen sich die meisten DJs die Freiheit, dies in einem abgesteckten Rahmen zu improvisieren. Als Grund hierfür wird größtenteils der Eindruck genannt, dass der DJ somit auf die Stimmung des Publikums reagieren kann. Pedro Ferreira beschreibt die Performanz zwischen Publikum und DJ als kollektive Interaktion zwischen Klang und Bewegung: “It is crucial to note that performance in EDM involves DJs and audience, humans and machines, in mixed proportions, for it concerns them not in their opposition but in their shared sonorous-motor reality.“²¹⁷ Schon alleine in diesen Ansätzen manifestiert sich eine einseitig-gerichtete Interaktion für “Live“-Konzerte, während das Clubbing

²¹⁵I2, Z. 59 - 68

²¹⁶I1, Z. 130 - 137

²¹⁷Ferreira, P. P. (2012), S. 5.

eine bidirektionale Interaktion ermöglicht. Auch der Wandel der gesellschaftlichen Handhabung der verschiedenen Situationen zeigt, dass Konzerte v.a. zum analytischen Hören der Musik besucht werden, zumal der Zuschauer dazu tendiert, die vorgespielte Version mit der ihm bekannten Aufnahme abzugleichen und daher auch ein Augenmerk auf die Virtuosität der Künstler legt. So lässt Stefan im oben angeführten Zitat durchklingen, dass ihm diese bei einem DJ fehlt. Dass dies dem Reiz des Clubbings aber keinen Abriss tut, liegt v.a. daran, dass man dort eine weniger gerichtete Erwartungshaltung in Hinblick auf die musikalische Reproduktion hat:

“A DJ begins with fixed musical texts (compositions) and alters them in multiple ways, creating his or her unique performance (the mix) by undoing or “de-composing“ finished compositions (in most cases, recordings not of one but of many performances mixed together to sound as one).“²¹⁸

Diese Annahme spiegelt sich auch im Verständnis der Befragten bezüglich eines DJ-Auftritts wider:

“Christoph: Also, man kann zwar nicht auf Grund von den Veröffentlichungen vom einem Künstler drauf schließen was er letztendlich spielt, also man kann nicht erwarten, dass er sein eigenes Zeug ausschließlich spielt, das machen die wenigstens. Aber es gibt trotzdem einen groben Hinweis“²¹⁹.

So spielt es für Christoph zwar eine zentrale Rolle, welcher Künstler in einem Club auflegt, ohne jedoch zu erwarten, mit bekanntem Material konfrontiert zu werden. Ähnlich sehen das auch Stefan und Martin, die die DJs und Clubs überwiegend nach den Genres, die sie auflegen bzw. der Künstler die sie buchen, kategorisieren, jedoch in diesem Zusammenhang keine spezifischen Musikstücke erwähnen.²²⁰ Julia andererseits verlässt sich vollkommen auf die Einschätzungen ihrer Freunde, bevor sie in einen Club geht.²²¹ Es lässt sich an dieser Stelle also

²¹⁸Fikentscher, K. (2012), S. 84.

²¹⁹I4, Z. 48 - 52

²²⁰vgl. I1, Z. 160 - 172; I3, Z. 171 - 176

²²¹I2, Z. 37 - 39

je nach Intensität der Informationsbeschaffung eine unterschiedliche Motivation zum Clubbing feststellen. Je weniger der Abend an eine musikalische Erwartungshaltung gebunden ist, desto bedeutender ist die soziale Komponente. Für Julia geht es daher eher darum, zusammen mit ihren Freunden zu feiern.²²² Jedoch trifft sie keine Aussage darüber, welchen Anteil die verbale Kommunikation in diesem Zusammenhang spielt. Martin hingegen ist v.a. auf verbale Kommunikation aus, wenn er einen für ihn typischen Clubbing-Abend anstrebt.²²³ In diesem Zusammenhang vergleicht er das Clubbing mit einem "Kneipenabend", bei dem die Musik und die Clubs nach genrespezifischen Erwartungen ausgewählt werden. Die Veranstaltungen, für die er sich allerdings bewusst entscheidet, betrachtet er gesondert. Je höher seine Informationsbeschaffung oder seine aus privatem Musikkonsum aufgebaute Beziehung zu einem Künstler / einer Veranstaltung ist, desto stärker rückt die soziale Komponente in den Hintergrund.²²⁴ Christoph ist in dieser Hinsicht noch strikter, der im Ablauf seines Abends klar zwischen der Phase der verbalen Sozialisation vor dem Clubbing und der verbalen Isolation während des Clubbings unterscheidet:

"Christoph: Aber meistens kommt man halt erst relativ spät hin, weil der Alkohol im Club teuer ist und die Leute erst mal in gemütlicher Runde trinken wollen, natürlich kann man sich da auch besser unterhalten und kriegt mehr voneinander mit als wenn man irgendwie feiern ist."²²⁵ [...] Weil wenn man wirklich hingeh, einfach wegen der Musik, und das genießen will und dann muss man sich auch nicht wirklich viel unterhalten. Ich hab auch nichts dagegen, mit geschlossenen Augen auf der Tanzfläche zu stehen und einfach zu genießen, dass gute Musik läuft und dass man sich für den richtigen DJ in dem und dem Club entschieden hat. Also klar, kann man ein bisschen quatschen, wenn man eine rauchen geht oder man schreit sich halt ins Ohr und wird fast taub. Aber letztendlich, wenn man Freunde hat, mit denen man einfach nur die Musik genießen kann, dann ist das auch

²²²I2, Z. 46 - 48

²²³I3, Z. 200 - 206

²²⁴I3, Z. 218 - 224

²²⁵I4, Z. 77 - 81

überhaupt kein Problem, mal ein bis zwei Stunden nicht all zu viel zu reden.“²²⁶

Stefan fasst dies ähnlich zusammen: “Stefan: Aber wenn die Musik passt, dann ist es mir relativ egal, wer mit mir unterwegs ist.“²²⁷ Wenn es also eine Form des Clubbings gibt, bei dem die soziale Komponente so deutlich in den Hintergrund rückt, muss der Frage nachgegangen werden, wo die Unterschiede zwischen privaten Musikkonsum und dem Clubbing liegen. Zumal die Aufnahmen, die man Zuhause hören kann, sich rein faktisch nicht von den Aufnahmen im Club unterscheiden. Genauer analysiert wird daher im folgenden die Bedeutung der non-verbalen Interaktion durch das Tanzen und die solipsistische Wahrnehmung der Atmosphäre, die vom anwesenden Publikum, einer räumlichen, persönlichen und zeitlichen Komponente sowie letztendlich der Musik beeinflusst wird.

“Julia: Also ich find, manchmal hab ich so das Gefühl, wenn halt echt so die Musik so laut ist und es so... so Electro ist, dass man denkt, man wär auf Drogen, aber man ist es nicht.“²²⁸

Julia beschreibt einen durch das Clubbing verursachten Gefühlszustand, bei dem sie sich und die Umwelt anders wahrnimmt, als sie das üblicherweise tut. Sie sieht die Ursache dafür zum einen in der Musik an sich, wobei eine Analogie zu den von Stefan und Christoph genannten “neuen“ Klängen auffällt. So werden in der elektronischen Musik klangliche Elemente verwendet, die in dieser Form noch nicht wahrgenommen wurden und somit eine neue Erfahrung darstellen. Darüber hinaus erwähnt Julia die Lautstärke der Musik in einem Club, die generell weit über üblichen und alltäglichen Geräuschpegeln liegt. Das führt einerseits dazu, dass sich die Zuhörer so vorkommen, als ob sie von allen Seiten von Klängen und Musik umgeben wären, was auf psychoakustische Eigenschaften zurückzuführen ist.²²⁹ Andererseits wird die Musik bei solchen Lautstärken nicht nur akustisch, sondern auch physisch wahrgenommen, wodurch unmittelbar eine motorische Reaktion ausgelöst wird: “In electronic dance music [...] the beat is not only heard,

²²⁶I4, Z. 88 - 97

²²⁷I1, Z. 123 - 124

²²⁸I2, Z. 75 - 77

²²⁹Vgl. St John, G. (2012), S. 246.

but also physically felt, as well as enacted through bodily motion.“²³⁰ Christoph, der von einer ähnlichen Wahrnehmung wie Julia berichtet, erwähnt darüber hinaus den Einfluss der Lichteffekte als weitere Komponente des Clubbing-Gefühls.²³¹ Die verbale Interaktion rückt also v.a. deshalb in den Hintergrund, um eine alternative Form der Selbstwahrnehmung zu ermöglichen:

“Christoph: So wie ’ne Flucht aus der Realität, die das ja schon irgendwie so ein bisschen ist, wenn man bis morgen um 6 durchfeiert.“²³²

Dieser solipsistische Bezug wird durch eine kollektive Komponente erweitert: das Tanzen. So sind es nicht nur die spürbare Musik, die Innenarchitektur des Clubs oder die Lichteffekte, die das Clubbing vom privaten Musikkonsum unterscheiden, sondern auch die Vielzahl an Eigenschaften, die das gemeinsame/einsame Tanzen mit sich bringt. Es kann weder von einem gemeinsamen noch von einem einsamen Tanz geredet werden, weil es im Gegensatz zu klassischen Tanzstilen keine vorformulierten Regeln gibt. Es gibt weder eine Rollenverteilung nach Geschlecht, noch erlernbare Schritte sowie kaum ein Vokabular für die Tanzstile der elektronischen Musik. All dies verstärkt die weiter oben beschriebenen Effekte des Clubbings.

“Christoph: Meine [Motivation] ist zumindest, dass ich eigentlich nur die Musik genießen will und ein bisschen tanzen will, ein paar Bier trinken, was einen natürlich lockerer macht. Ich würde gerne sagen, dass ich locker ohne Bier tanzen kann, aber ich weiß nicht. Ich glaube das können irgendwie die wenigsten, sich da so locker und unbeholfen irgendwie gehen zu lassen.“²³³

Auch hier nimmt Christoph Bezug darauf, dass der Tanz das Gefühl eines bewussten Kontrollverlusts über den eigenen Körper verstärkt, sei es in seinem Fall mit Zuhilfenahme von Alkohol oder bei anderen durch härtere Drogen. So verwundert es auch nicht, dass keiner der Befragten ein Interesse an möglichen sexuellen Kontakten oder der Partnersuche während des Clubbings erwähnte. Das lässt

²³⁰Butler, M. J. (2012), S. 36.

²³¹I4, Z. 105 - 112

²³²I4, Z. 87 f.

²³³I4, Z. 115 - 120

vermuten, dass die Partnersuche kaum eine Rolle bei dieser Art des Clubbings spielt. Auf ein ähnliches Ergebnis kamen auch McDermott et al.: “One of the main reasons young ravers are so proud of their club culture is because house clubs are not sexual cattle markets“²³⁴. Vielmehr geht es beim Tanz während des Clubbings darum, innerhalb eines dynamischen Rahmens seinen eigenen Körper in einer anderen Art und Weise wahrzunehmen. Daher gibt es keine objektiven Regeln für die Art und Weise des Tanzes, man überlässt es vielmehr den verschiedenen Vorlieben der Tänzer, sich kurzzeitig in Gruppen zu konstituieren und dann wieder aufzulösen. Ein solcher Dualismus zwischen Isolation und Kollektivität wurde auch schon in anderen Studien festgestellt.²³⁵ Diese Art des Clubbings scheint daher v.a. für eine auf sich selbst gerichteten Wahrnehmung eine große Rolle zu spielen, die jedoch durch eine Relativierung und Differenzierung in Hinblick auf andere Besucher, Zuhörer oder Tänzer stattfindet. Allerdings bekommt man den Eindruck, dass die Abgrenzung nicht bewusst stattfindet bzw. möglicherweise wegen sozialer Erwünschtheit nicht als solche formuliert wird: Martin und Christoph widersprechen sich im Verlauf des Interviews selbst in Hinblick auf dieses Thema. Einerseits geben sie an, während des Clubbings nicht auf die anderen Gäste zu achten, allerdings scheinen sie gerade während der Auswahl der Veranstaltungen und im Vorfeld des Clubbings darauf zu achten, was für ein Publikum sie erwarten könnte.²³⁶ Zusammenfassend kann man also zwischen zwei Arten des Clubbings unterscheiden:

1. Beim **verbalen Clubbing** steht die integrativ-soziale Komponente im Vordergrund. Dabei werden wenig Experimente eingegangen, sondern man greift auf Bewährtes und Bekanntes zurück - gerade in Hinblick auf die Clubs, DJs und den Freundeskreis, mit dem man ausgeht. Hierbei werden v.a. die identitätsstiftenden Faktoren der Kohärenz und Anerkennung beachtet. Die Clubber verstehen diesen Kontext als Möglichkeit zur Präsentation ihrer Identität, weshalb der Drogenkonsum und die Intensität des Tanzes nicht

²³⁴McDermott, P.; Matthews, A.; Bennett, A. (1992): “Responding to recreational drug use: why club-goers need information, not outreach“, Druglink, Jan/Feb, pp. 12-13. Nach: Barbara Bradby (2012), S. 187

²³⁵Vgl. Malbon, B. (1999), 97 ff.

²³⁶Vgl. I3, Z. 232 - 234 u. Z. 156 - 163 ; I4, Z. 59 - 61 u. Z. 97 - 100

so stark gewichtet werden wie das Knüpfen von neuen Kontakten oder die Pflege von alten Freundschaften.

2. Das **solipsistische Clubbing** hingegen beruht v.a. auf der Motivation einer alternativen Selbstwahrnehmung. Die Vorbereitungsphase auf das solipsistische Clubbing verläuft wesentlich intensiver als die des verbalen Clubbings. Das Erleben bisher nicht bewusster klanglicher, motorischer und visueller Erfahrungen spielt dabei eine ebenso wichtige Rolle wie die Überprüfung der während des privaten Musikkonsums geschaffenen Konnotationen. Das geschieht über eine wechselseitige Analyse des eigenen Befindens sowie der Betrachtung anderer, wobei abweichendes Verhalten anderer meist übergangen wird, identisches Verhalten jedoch zu einer Interaktion führt, sei es durch ein Gespräch oder reagierendes Tanzen. Diese Art des Clubbings ermöglicht einen Ausbruch aus den Abläufen des Alltags und daher ein Spiel mit verschiedenen Identitäten und Handlungsfähigkeiten. Das solipsistische Clubbing bildet daher eine der wichtigsten Komponenten des identitätsstiftenden Prozesses.

6.2. Distinktion und Szenekultur

Trotz der unterschiedlichen Kontexte des Musikkonsums zeigt sich eine unmittelbare Abhängigkeit zwischen ebendiesen. So stellt das Clubbing zwar den Höhepunkt des Konsums elektronischer Musik dar, während das private Hören größtenteils als eine Vorbereitung und Analyse bezüglich des Clubbings angesehen wird. Dennoch sollten diese beiden Kontexte für eine Analyse der Distinktionen und der Szenekultur, die nicht zwangsläufig eine Subkultur sein muss, nicht als voneinander getrennte Prozesse betrachtet werden, da sich diese im Sinne des situativen Interaktionismus wechselseitig beeinflussen. So ist die Frage nach der Kausalität der Konsumformen nach wie vor unbeantwortet: Folgt der private Konsum dem Clubbing oder verhält sich dieser Zusammenhang umgekehrt? Übernimmt man also Identitäten aus einem kollektiven Konsum, oder werden eigene Selbstbilder in diesem lediglich überprüft und evtl. angepasst? Für die Analyse dieses Zusammenhangs sollen die in Kapitel 4 genannten Hauptmerkmale einer jugendlichen

Szene betrachtet werde. Zunächst wird die Verortung der Szene innerhalb der Gesellschaft erörtert, wobei gerade die Abgrenzung zu anderen Szenen und Lebensstilen eine zentrale Rolle spielt. Dies erfolgt in Anlehnung an die Theorien der Cultural Studies. Als zweite Komponente wird die vertikale Hierarchie innerhalb einer Szene analysiert. Analog zu Thorntons und Bourdieus Studien wird dabei das Ausmaß der Distinktion zwischen den Szeneanhängern untersucht. Abgeschlossen wird dieses Unterkapitel in Hinblick auf die Medialisierung der Szene, die als externer Faktor über Narrationen maßgeblich an der Konstituierung der Identitäten der Szenen und Jugendlichen beteiligt ist.

6.2.1. Subkultur und Mainstream

“Martin: Und dann hat er gesagt, komm, komm mal mit und was weiß ich und dann haben wir öfter richtig Techno gehört und richtigen House und sowas. Da hab ich schon gemerkt, da sind die Leute alle unterschiedlich, nicht so wie beim R&B, Hip Hop und Mainstream-House, da sind die Leute alle gleich [...]. Dann konnt ich mich mit Techno nicht identifizieren, weil die Leute mir da zu strange waren.”²³⁷

Martins Erzählung zeigt offensichtlich, dass es seiner Ansicht nach Szenen und einen Mainstream gibt, die v.a. durch ein Merkmal gekennzeichnet sind: Homogenität. Doch auch innerhalb der Szene der elektronischen Musik kann er sich nicht mit allen Identitätsmerkmalen anfreunden. Deshalb steht nach den bisherigen Betrachtungen weiterhin die Frage im Raum, in welchem Ausmaß die Szene der elektronischen Musik als eine Subkultur betrachtet werden kann. In diesem Zusammenhang sollte zum einen erörtert werden, ob und wo sich die Anhänger der elektronischen Musik in der Gesellschaft verorten. Daher werden die Interviews zunächst nach Stellungnahmen zu einer Positionierung gegenüber eines als hegemonial betrachteten kulturellen Feldes untersucht. Wichtig ist jedoch, klar von einer vertikalen Distinktion innerhalb der Szene zu unterscheiden, da diese einer anderen Zielsetzung folgt und daher erst im nächsten Unterkapitel bearbeitet wird. Für eine Analyse der Identität der Hörer elektronischer Musik ist

²³⁷I3, Z. 55 - 61

anschließend zudem wichtig, gegen welche Werte die Distinktion gerichtet ist. Folglich werden die Prozesse der Bricolage innerhalb der Musik und des Clubbings, das Spiel mit den Identitäten sowie ein mögliches politisches Potenzial der Szene untersucht.

“Jonas: Viel war da jetzt auch nicht mit Vorsorge oder Gedanken über ne Zukunft so, wir haben das einfach gemacht und uns da eine eigene Welt geschustert mit Label, Veranstaltungen... ja bei den Veranstaltungen, da wollten wir immer etwas anderes machen als andere. Irgendwo in ein leerstehendes Gewächshaus oder auf einen Bauernhof, Hauptsache keine Diskothek oder kein Konzert mit krasser Tür oder so. Manchmal haben wir uns Tierkostüme angezogen oder einfach alte Sachen, das war total egal, alles war erlaubt... so lange das keinen Sinn ergeben hat, irgendwie so Dada-mäßig. [lacht]“²³⁸

Jonas geht deutlich auf den Prozess der Bricolage innerhalb seiner regionalen Szene ein. Er erwähnt dabei eine Entkontextualisierung bestehender Gebäudestrukturen sowie das Spiel mit Kleidungsstilen. Als einzige Vorgabe für die Kombination der Bedeutungssysteme nennt er eine Entfremdung der Bedeutungen, so dass diese nicht mehr in ihrem ursprünglichen Sinn gedeutet werden. Er äußert dabei auch den Ausbruch aus der bestehenden Welt, wobei sein Freundeskreis typische Sorgen des Erwachsenwerdens und Regeln des Alltags ausblendet und ein eigenes Bedeutungssystem kreiert. Dennoch äußert Jonas neben anderen zeitgenössischen Veranstaltungen keine offensichtliche Opposition. Deutlich wird daher auch, dass es der Szene der elektronischen Musik nicht zwangsläufig darum geht, etwas vollkommen Neues zu erschaffen, sondern gerade bestehende Bedeutungssysteme, Rhetoriken und Klangelemente neu zu interpretieren. Einen solchen Sachverhalt erwähnt auch Christoph, der sowohl ein “Recycling“ bestehender Elemente und die Kreation neuer Bedeutungen in unmittelbarem Bezug erwähnt:

“Christoph: Die elektronische Musik wurde schon immer von irgendetwas inspiriert, aber die meisten waren einfach nur begeistert von der

²³⁸I5, Z. 30 - 38

Innovation, die sich machen ließ. Bei Detroit Techno war einer der drei Mitbegründer einfach als The Innovator bekannt, der halt einfach irgendwie was neues gemacht hat. Ich glaub das war oder ist immer noch so das, was die Leute begeistert, dass sie was Neues schaffen können, das noch nicht existiert hat und irgendwie auch die Szene weiterbringt. Deswegen finde ich es auch wichtig, sich mit den Anfängen zu beschäftigen, dass man weiß wo alles herkommt oder seit wann es das gibt und wer eigentlich was wann gemacht hat. Das ist irgendwie alles so ein Recycling.“²³⁹

In welchem Ausmaß kann also eine Kultur, die sich beliebig bei Elementen von v.a. vergangenen Kulturen bedient und somit ein eigenes System erschafft, jedoch kaum eigene Werte vertritt, als Subkultur bezeichnet und vom Mainstream abgegrenzt werden? Dazu sollen an dieser Stelle zunächst zwei Erklärungsansätze zur Motivation dieser Bricolage erwähnt werden, wobei ersterer in Anlehnung an Dick Hebdige und Gabriele Klein das politische Potenzial der elektronischen Szene untersucht. Der zweite Ansatz beschäftigt sich in Anlehnung an Ben Malbon mit der Bedeutung der Bricolage für die selbst-referenzielle Identitätsbildung der Hörer elektronischer Musik.

Folgt man der Argumentation der Cultural Studies, so liegt der Zweck von Subkulturen v.a. in einer politischen Opposition marginalisierter Gruppen gegenüber hegemonialer Strukturen. Allerdings spricht keiner der Befragten von einer einheitlichen Szene der elektronischen Musik,²⁴⁰ wobei man v.a. bei Martins Versuchen einer Umschreibung von Szenen bemerkt, dass für ihn das Konzept einer Szene als Abgrenzung von Identitäten dient, das bei einer detaillierteren Beschreibung jedoch in Widersprüchen aufgeht.²⁴¹ Selbst wenn es demnach keine eindeutige Szene der elektronischen Musik gibt, so können dennoch vorwiegend in den virtuellen Szenen einige Gemeinsamkeiten erkannt werden, weshalb der konzeptionelle Begriff “Szene der elektronischen Musik“ nach wie vor beibehalten wird. Lokale und regionale Unterschiede zwischen den Szenen sollten dennoch nicht unterschätzt werden. Hinsichtlich des politischen Potenzials der globalen

²³⁹I4, Z. 182 - 191

²⁴⁰vgl. z.B. I4, Z. 130 - 137

²⁴¹Vgl. I3, Z. 252 - 291

Szene der elektronischen Musik beschäftigte sich Gabriele Klein mit der Frage, ob diese eine Gegenkultur zu einer hegemonialen Kultur darstellen könne.²⁴² Sie kommt dabei zu dem Ergebnis, dass die elektronische Musik keine offensichtliche Opposition zu einzelnen Werten darstelle, allerdings die Rolle von Bedeutungssystemen in ihrer Natur hinterfrage: „Überführt sie [gemeint ist die Szene der elektronischen Musik, D.S.] nicht mit ihren allgemeinen und nichtssagenden Parolen die Bekenntniskultur in ihrer Beliebigkeit?“²⁴³ Wenn es also das Ziel der Szene der elektronischen Musik ist, die Bricolage dazu zu verwenden, intersubjektive Bedeutungssysteme an sich überflüssig zu machen, dann würde sich das analog zum Individualisierungsdrang der modernen Gesellschaft verhalten. Gerade deshalb scheint die Szene der elektronischen Musik auch ein solch paradoxes Verhältnis zu den identitätsstiftenden Merkmalen der Kohärenz und Anerkennung zu haben. Denn wo durch konventionalisierte Ablehnung von Bedeutungssystemen erneut ebensolche entstehen, dort gerät man in einen Zwiespalt. Das lässt wiederum Fragen nach der Rolle subkulturellen Kapitals innerhalb der Szene aufkommen, welches das Bestehen von Bedeutungssystemen fördert. Bevor darauf jedoch genauer eingegangen wird, soll der oben genannte Gedanke noch in Anlehnung an Ben Malbon vertieft werden. Malbon entwickelte das Konzept einer „playful vitality“, das versucht, den Umgang der Anhänger elektronischer Musik mit verschiedenen Identitäten und deren soziale Interaktion in einen groben Rahmen zu fassen.²⁴⁴ Ähnlich wie Klein kommt er dabei zu dem Schluss, dass die Szene der elektronischen Musik nicht die Opposition zu bestimmten Werten anstrebt, sondern vielmehr einen Konsens verschiedener Ursprungsidentitäten in einer von dieser entkoppelten Welt zelebriert.²⁴⁵ Dies zeigt sich auch in den Angaben der Befragten, die zwar stellenweise von einer Flucht aus der Realität sprechen, dennoch nicht dazu übergehen, spezifische Werte der Gesellschaft als Feindbild zu nennen. Überträgt man diese Ergebnisse auf die identitätsstiftenden Elemente, so scheint gerade die Anerkennung für diesen Teil eine große Rolle zu spielen. Das Clubbing bietet hierfür den Freiraum der Identitätserprobung, bei dem Experimente anerkannt werden. Außerhalb des Clubbings wird allerdings

²⁴²Vgl. Klein, G. (2004), 68 ff.

²⁴³Ebd., S. 74.

²⁴⁴Vgl. Malbon, B. (1999), 134 ff.

²⁴⁵Vgl. ebd., S. 164.

ein Platz in der Gesellschaft angestrebt, der einem spezifischen Zweck dient und somit eine feste Rollenverteilung innerhalb der individualisierten Gesellschaft anerkennt. Es verwundert also nicht, wenn Sarah Thornton zu dem Fazit kommt, dass die Abgrenzung vom Mainstream in jugendlichen Szenen als ein paradoxes Konzept betrachtet werden sollte, das vortäuscht, dass es der Geschmack sei, der die soziale Verortung bedingt, jedoch die Abhängigkeit des Geschmacks und des sozialen Status' von den zur Verfügung stehenden Ressourcen vernachlässigt.²⁴⁶ Dieser Zusammenhang wird im folgenden Kapitel untersucht.

6.2.2. Subkulturelles Kapital

Die im vorangegangenen Kapitel formulierte These, dass sich die Szenekultur der elektronischen Musik v.a. in einer Ablehnung starrer Rollen und Verallgemeinerung von Identitäten äußert, soll in diesem Kapitel weiter untersucht werden. Betrachtet man diesen Zusammenhang in Anlehnung an Bourdieus und Thorntons Konzepten eines (sub-)kulturellen Kapitals, dann bleibt dieser nicht ohne Widersprüche. Denn während die Bildung von Subkulturen eine horizontale Machtverteilung im Sinne der "Politik des Bezeichnens" stärken kann bzw. die Auflösung von Bedeutungssystemen eine vertikale Hierarchie vollkommen überflüssig machen würde, so trägt die Akkumulation von subkulturellem Kapital und das Konzept einer subkulturellen Authentizität wiederum dazu bei, einer vertikale Distinktion innerhalb der lokalen, regionalen und virtuellen Szenen zu bilden. Den Hauptuntersuchungsgegenstand dieses Kapitels stellt also die Ausprägung dieses Distinktionsbestrebens innerhalb der Szenen der elektronischen Musik dar, sowie einer Ergründung der Motivation dieser Distinktion in Hinblick auf die Identitätsbildung.

"Martin: Und dann gibt es zum Beispiel Trends... also wenn man sich an Trends orientiert, dann ist das halt schon wieder auch ein bisschen, ja was heißt unauthentisch, ja unauthentisch ist eigentlich auch

²⁴⁶Vgl. Thornton, S. (1996), 114 f.

ein böses Wort. Zum Beispiel der Manuel ist für mich nicht so authentisch, der hat zum Beispiel schon immer das gemacht, was gerade Trend war, die Leute von Tanzbar auch zum Beispiel, die haben das jetzt umbenannt, weil die ganzen Leute diese Soundcloud-Stars und sowas hören wollen. Solche Sachen verderben halt auch ne Musikszene zum Beispiel. Bringen einerseits Leute in die Szene rein, die sich dann damit beschäftigen und vielleicht auch irgendwann authentisch werden in dem. Also ich sag immer Tanzbar holt die Leute von der Theo, hundert Leute sagen wir mal, dreißig davon bleiben so mit dem Musikstil hängen und fünf davon beschäftigen sich richtig tief mit elektronischer Musik und können damit auch was anfangen, können sehr authentisch darüber reden und sowas und das sind halt dann wirklich Leute, die mit Leidenschaft dabei sind. Aber allgemein find ich dieses Ding, wie Tanzbar und die Veranstalter die dahinter stehen, die machen das nicht wegen der Musik, die machen das wegen dem Trend, wegen dem Ansehen, wegen der Kohle so. Gerade das mit dem authentisch sein, das ist einfach ganz wichtig für mich geworden, weil ich war eigentlich immer in dem was ich gemacht hab authentisch.“²⁴⁷

Wie schon weiter oben festgestellt, äußerte sich ein Großteil der Befragten im Gegenteil zu Martin äußerst verhalten (der dies zwar am Anfang auch relativieren möchte, dann seine Ansichten dennoch umfangreich nennt) zu den Themen Distinktion und subkulturelles Kapital, selbst wenn diese eine ähnlich intensive Beteiligung an den Szenen der elektronischen Musik wie Martin beschrieben. Diese zurückhaltende Stellungnahme zu diesem Thema kann aber auch an der zunehmenden sozialen Erwünschtheit der “Omnivores“ liegen. So wurde an vielen Stellen dennoch latent eine Sensibilität für die Konvergenz der Werte und vermittelten Identitäten der anderen Szenegänger geäußert.²⁴⁸ Als Ausgangspunkt seiner Abgrenzung nennt Martin eine für sich formulierte Metapher für den Mainstream, das in diesem Fall die “Theo“ ist: die Theodor-Heuss-Straße in Stuttgart. Dazu nennt er auch einige Clubs, Berufe oder Hobbys, die er mit diesem Kon-

²⁴⁷I3, Z. 105 - 124

²⁴⁸vgl. I1, Z. 151 - 159; I2, Z. 68 - 71; I4, Z. 112 - 114; I5, Z. 119 - 127

zept des Mainstreams verknüpft: das 7Grad, den Frisör, Banker oder “normalen“ Büroangestellten sowie Angehörige eines Fußballvereins.²⁴⁹ Diese für ihn typischen Bilder der “Theo“ repräsentieren seiner Ansicht nach mangelnde Authentizität bezüglich der elektronischen Szene, die diese “verdirbt“. Den Begriff des “verderben“ könnte man in Anlehnung an Ralf Vollbrechts Freizeitkulturen deuten,²⁵⁰ die zwar einerseits das von der Szene der elektronischen Musik angestrebte Spiel mit Identitäten ermöglichen, andererseits hingegen die außerhalb und innerhalb der Szene der elektronischen Musik entstandenen Bedeutungssysteme vermischen. Eine Motivation zur Aufrechterhaltung des Konzepts der Authentizität könnte also darin bestehen, das Eindringen von Bedeutungssystemen in das utopisch-bedeutungsfreie Feld der elektronischen Szene zu verhindern. Dieser Gedanke sollte nicht zwangsläufig abgelehnt werden, da die intensivste Motivation zum Konsum elektronischer Musik eben aus einem Eintauchen in eine Utopie besteht, andererseits leidet dieser Ansatz aber an einem Widerspruch in sich selbst, was sich z.B. auch in der Türpolitik eines Clubs zeigt, welche nach bestimmten Vorurteilen geführt wird und somit wieder ein eigenes Bedeutungssystem bildet. Das Wissen über ein solches subkulturelles Bedeutungssystem sammelt sich im subkulturellem Kapital an und wird maßgeblich durch die Anerkennung des Szeneanhängers durch Andere bzw. dessen Authentizität geprägt. So besteht Authentizität Martins Ansicht nach daraus, über die “richtige“ Rhetorik zu verfügen, sich “leidenschaftlich“ mit der Musik und der Szene auseinanderzusetzen sowie den entsprechenden Stil zu haben.²⁵¹ Man erkennt deutliche Parallelen zu Bourdieus inkorporiertem und objektiviertem kulturellem Kapital bzw. Thorntons subkulturellem Kapital. Weitere Gründe zur Akkumulation dieses Kapitals liegen demnach scheinbar in Machtfragen bezüglich der “Politik des Bezeichnens“ bzw. ökonomischen Gründen. So beschreibt z.B. auch Stefan seiner Wahrnehmung nach einen Verlust an Eintrittsbarrieren in die Produktion und Rezeption elektronischer Musik, was den Wert subkulturellen Kapitals schwächt. Für viele Produzenten innerhalb der elektronischen Szene schwindet somit die wirtschaftliche Grundlage ihres Schaffens. Die Investitionen, die diese für die notwendige

²⁴⁹vgl. I3, Z. 78 f., Z. 160 ff., Z. 281 f.

²⁵⁰(s. Kapitel 4.2.4)

²⁵¹vgl. I3, Z. 82 - 85, Z. 127 - 132, Z. 279 f.

Technik, das Erlernen des Handwerks und auch die Arbeitszeit an sich tätigen, können so nicht mehr in dem Ausmaß refinanziert werden, wie diese sich das offenbar vorstellen. Dies zumindest würde die Akkumulation subkulturellen Kapitals bei Stefan, Martin als auch Jonas teilweise erklären, die alle als Produzenten in der Szene der elektronischen Musik tätig waren oder sind. Weiter untersucht werden muss jedoch nach wie vor die Motivation von Christoph, sich intensiv mit den Szenen und der Semiotik der elektronischen Musik auseinanderzusetzen. Betrachtet man die von Keupp formulierten Komponenten der Identitätsbildung, so stehen neben der Authentizität sowohl die verfügbaren Ressourcen als auch die daraus resultierende Handlungsfähigkeit in einem engen Bezug zum subkulturellen Kapital eines Szeneanhängers. Handlungsfähigkeit kann in diesem Rahmen als die Vielfalt der zu erprobenden Identitäten verstanden werden, wobei diese Inkonsistenz an Identitäten zu einer Prokrastination des von Bourdieu formulierten "sozialen Alters" führt.²⁵² Das dient der Konservierung einer gewissen Jugendlichkeit, da man sich von geregelten Abläufen wie sie dem Erwachsensein oftmals zugeschrieben werden fernhalten kann und gesellschaftlich noch wenige Verpflichtungen eingehen muss. Es scheint also durchaus auch eine Bewahrung von Jugendlichkeit im Bedeutungssystem der elektronischen Musik zu stecken, was diese Szene für alle Bevölkerungsschichten attraktiv macht. Je länger jedoch dieses Hinhalten betrieben wird, desto länger bleibt eine Festlegung auf eine anerkannte Rolle in der Gesellschaft aus. Betrachtet man die Berufe, die innerhalb das Konzept des Mainstreams fallen, so sind dies überwiegend Berufe, die eine Karriere, eine strenge Hierarchie oder eine geregelte Laufbahn suggerieren. So betont Martin, dass sein Freundeskreis aus Musikern und Künstlern bestehe.²⁵³ Vorhersehbarkeit wird in diesem Sinne zum Feindbild, ganz im Gegensatz zu anderen Subkulturen, wo diese meist an das finanzielle Einkommen oder moralische Werte gekoppelt sind. Diese Prokrastination ist letztendlich jedoch nur jenen gegönnt, die entweder von Beginn an über ein ausreichendes ökonomisches Kapital verfügen oder sich dieses durch Transformation von (sub-)kulturellem Kapital in ökonomisches Kapital erarbeiten, wobei selbst die Akkumulation von (sub-)kulturellem Kapital in einem gewissen Maß vom ursprünglich verfügbaren öko-

²⁵²Vgl. Thornton, S. (1996), S. 102.

²⁵³I3, Z. 282 - 284

nomischen Kapital abhängen dürfte. So spielt zwar die Position im sozialen Raum innerhalb der Szene der elektronischen Musik nicht die von Bourdieu postulierte Rolle über die exklusive Macht der Bedeutungsproduktion, dennoch zeigt sich eine hohe Abhängigkeit zwischen dem subkulturellem Kapital, dem ökonomischen Kapital und der Bestimmungsmacht über semiotische Elemente. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann jedoch nicht erörtert werden, von welchen Faktoren die Ausbildung von (sub-)kulturellem Kapital im Detail abhängt, wobei dies auch Fragen über die Determinante des Geschlechts unbeantwortet lässt. Dazu wäre eine weitere, umfangreichere Analyse erforderlich. Da dennoch die Zielsetzungen der Akkumulation von (sub-)kulturellem Kapital erörtert wurden, soll im folgenden Unterkapitel auf die Rolle der Medien in und um eine Szene eingegangen werden, die mit ihrer Narration in einem ähnlich widersprüchlichen Verhältnis zur Szene der elektronischen Musik stehen wie das subkulturelle Kapital.

6.2.3. Medialisierung

Die Theorien der Cultural Studies formulieren das Verhältnis zwischen Subkulturen und den Massenmedien ziemlich binär: die Massenmedien sind demnach die Verkörperung des Mainstreams und bilden somit offensichtlich das, zu dem die Subkulturen Opposition beziehen wollen. Ähnlich verhält es sich mit der Berichterstattung der Medien, die entweder als gegen die Subkultur gerichtet angesehen wird oder deren Bedeutungssystem massentauglich macht und somit die Grenzen zwischen Subkultur und Mainstream unscharf werden lässt. Gerade die Romantisierung des politischen Potenzials der Subkulturen als oppositionell lässt den Cultural Studies zufolge lediglich zwei Wertungen zu: Eine ablehnende Berichterstattung fördert die Abgrenzung der Subkultur vom Mainstream, während die zustimmende und aufklärende Berichterstattung das oppositionelle Potenzial der Subkultur schwinden lässt. "Positive tabloid coverage, on the other hand, is the subcultural kiss of death."²⁵⁴ Relativ offensichtlich wird bei genauer Betrachtung der Cultural Studies aber, dass gerade die Veränderungen im Informationsfluss innerhalb einer Szene durch das Internet eine vollkommen neue Einschätzung

²⁵⁴Thornton, S. (1996), S. 135.

der Rolle der Medien für eine Subkultur erfordern. Während Massenmedien nach wie vor Bestand haben, haben sich für Produzenten und Rezipienten innerhalb einer Subkultur völlig neue Wege ergeben, Botschaften zu vermitteln bzw. zu empfangen. Zwar fehlen für den Zusammenhang zwischen der Intensität des Musikkonsums, dem subkulturellem Kapital und der Informationsbeschaffung repräsentative empirische Daten, dennoch zeigte sich bei den im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchgeführten Interviews die Tendenz zu einer aktiven Selektion der Informationsquellen mit steigendem subkulturellem Kapital. So gaben Stefan, Martin und Christoph an, sich aktiv auf die Suche nach neuer Musik zu begeben. Die letzteren Beiden gestalten auch ihre Auswahl für Informationen zu Veranstaltungen selbst im Internet.²⁵⁵ Während Gatekeeper wie z.B. Online-Plattformen, Radiosender oder eine durch Algorithmen erstellte Musikauswahl eher eine zweitrangige Rolle spielen, scheint gerade der direkte Kontakt zu Künstlern, Plattenfirmen oder Veranstaltungsreihen über soziale Netzwerke im Internet oder, an erster Stelle, der Freundeskreis eine übergeordnete Rolle bei der Informationsbeschaffung innerhalb der elektronischen Musik zu spielen.²⁵⁶ Von einer binären Perspektive wie der der Cultural Studies sollte also abgesehen werden, da eine klare Trennung von Medien und Subkultur nicht möglich ist. Vielmehr bedingen und vermischen sich die beiden Felder. In welchem Ausmaß dies stattfindet und welche Interaktion zwischen Distinktion, Szenekultur und der Medialisierung besteht, soll an dieser Stelle genauer analysiert werden.

“Jonas: Also früher war die elektronische Musik für mich eher so ein Rand-Ding,²⁵⁷ [...] man hat sich jetzt, wie ich finde, nicht zwangsläufig mit elektronischer Musik präsentiert, weil das halt angesagt war, sondern man musste sich mehr... dazu bekennen, das war ja nicht immer ganz vorurteilsfrei oder so.²⁵⁸ [...] Und heute hat man den Eindruck, dass... das ist alles so ein Teil des normalen Ablaufs geworden, an sich. Es ist quasi immer noch ein Zeichen von Jugendlichkeit, wenn

²⁵⁵Vgl. I1, Z. 80 - 98; I3, Z. 127 - 132, Z. 191 f.; I4, Z. 161 - 180

²⁵⁶Vgl. Medienpädagogischer Forschungsverband Südwest (2012), S. 23.

²⁵⁷I5, Z. 82 f.

²⁵⁸I5, Z. 88 - 91

man jetzt das ganze Wochenende und die ganze Nacht feiern geht, aber es ist nicht mehr dieses abweichende Verhalten, sondern das macht jetzt so gut wie jeder... und jeder, der was auf sich hält und modern sein will, der geht halt jetzt auch mal zu elektronischer Musik weg.“²⁵⁹

Jonas äußert sich zu den von ihm wahrgenommenen Veränderungen in der Szene der elektronischen Musik. So hat sich die Szene seiner Meinung nach von einer Subkultur zu einem von der Gesellschaft akzeptierten Lebensabschnitt entwickelt, der eine Jugendlichkeit der Anhänger der Szene der elektronischen Musik suggeriert. So ist die Szene für ihn keine Opposition zur Gesellschaft mehr, sondern Bestandteil derer geworden. Auch wenn Jonas hier nicht explizit auf die Rolle der Medien bei dieser Transformation eingeht, so bleibt dennoch die Frage, wie ein solcher Wandel ohne deren Beteiligung möglich wäre. Daher wird an dieser Stelle auf die Entwicklung der Medialisierung in einer Szene eingegangen sowie die damit einhergehenden Problemstellungen für die Szene der elektronischen Musik genannt. Zunächst ist die Etablierung bestimmter Konventionen und Rhetoriken innerhalb von Szenen ohne mediale Beteiligung so gut wie undenkbar. Von der Musik an sich vollkommen abgesehen, bedarf es zwangsläufig anderer Medien die semiotischen Systeme einer Szene zu konservieren und zu übermitteln. Es ist also davon auszugehen, dass versucht wird in der (Bild-)Sprache das festzuhalten, was die verschiedenen Akteure mit ihrer Kultur verbinden oder verbinden wollen. So ist z.B. auch Martin als Veranstalter der Meinung, einen gewissen “Bildungsauftrag“ zu verfolgen und es sich zum Ziel setzt, seinem Publikum das “richtige“ beizubringen: “Martin: Aber dann bringen wir unseren Leuten ja eigentlich wieder was Falsches bei, so’n Sound, den wir eigentlich gar nicht so supporten.“²⁶⁰ Es zeigt sich also auch hier, dass trotz der Bestrebungen nach einer Auflösung von Bedeutungssystemen innerhalb der Szene der elektronischen Musik versucht wird, Bedeutungen richtig anzuwenden und folglich eine gewisse Kohärenz zu zeigen, oder Bedeutungen zu reinterpretieren und über Narration in das eigenen Bedeutungssystem zu integrieren. Eine Szene bildet also ein Bedeutungssystem, das im Zwiespalt mit seiner eigenen Dynamik steht. Denn nicht nur die als un-

²⁵⁹I5, Z. 97 - 103

²⁶⁰I3, Z. 145 ff.

authentisch angesehenen wirtschaftlichen Faktoren motivieren zur Vergrößerung der Zielgruppe, sondern auch der identitätsstiftende Faktor der Anerkennung. So dürfte es zunächst die von der Szene an sich initiierte Werbung für die eigene Sache sein, die die erste Stufe der Medialisierung darstellt. So sind auf Flyern, Plakaten, Werbetexten, Berichterstattungen, Videos, Interviews etc. jene Zeichen zu finden, die zur Konvention innerhalb einer Szene wurden. Solche Veränderungen können zunächst lokaler Natur sein, wobei das Internet die Verbreiterungen dieser Bedeutungssysteme innerhalb einer virtuellen Szene beschleunigt. Die Bildung einer regionalen Szene dürfte demnach sogar den letzten Schritt in der Vergrößerung einer Szene darstellen. Soweit sich die Medialisierung noch innerhalb einer relativ kompakten lokalen Szene begründet, kann davon ausgegangen werden, dass die Konsistenz des Bedeutungssystems der Szene hoch ist, da die Macht der Bedeutungsproduktion auf eine kleine Menge von Akteuren beschränkt ist. In diesem Falle dient die Medialisierung also einer Kommunikation der Werte und der sozialen Verortung der Szeneanhänger, die diese gegenüber anderen Bedeutungssystemen positioniert bzw. im Falle der elektronischen Musik gegenüber jeglichen Bedeutungssystemen positioniert. Dennoch kann der Bedarf einer solchen lokalen Szene nach der Kommunikation seines Ausbruchs aus anderen Bedeutungssystemen bestehen, wodurch - wie schon mehrfach erwähnt - ein Widerspruch in sich entsteht. Daher steigt mit der zunehmenden Verbreitung der Szenekultur auch der Bedarf an Narration, sprich an Medialisierung, da die Aushandlung der Macht der Bedeutungsproduktion komplexer wird. In dieser Stufe kommt es zu Konflikten zwischen vorhandenen oder angestrebten Identitäten. Doch an dieser Stelle knüpft auch ein Zweck des subkulturellen Kapitals an: So kann das subkulturelle Kapital wie weiter oben beschrieben zur Bewahrung spezifischer Bedeutungssysteme dienen (auch wenn diese im Grunde kein Bedeutungssystem darstellen wollen). Der Ausschluss mancher Akteure von der Bedeutungsproduktion kann dabei über verschiedene Wege erfolgen: so z.B. über die begrenzte Verfügbarkeit der Informationen zur Szenekultur (z.B. durch Mund-zu-Mund-Propaganda, präzise Platzierung von Werbemaßnahmen etc.) oder auf einer semiotischen Ebene durch die Verwendung relativ unbekannter subkultureller Kodes (z.B. durch Chiffrierung des Veranstaltungsorts, Verwendung von Symbolen in Musikvideos oder Neologismen im Text etc.). An dieser Stelle entstehen erste Diskussionen um die Authentizität der Akteure innerhalb der Szene. Die innerhalb der Szene der

elektronischen Musik angestrebte Identität verlangt nach handlungsfähiger Kohärenz, d.h. die Szenegänger wollen vermitteln, dass sie aus freiem Willen zu ihren Werten gelangt sind. Eine zu starke Medialisierung wird daher in dieser Situation als unauthentisch aufgefasst, da sie eine manipulierte und fremdbestimmte Rezeption suggeriert:

“Stefan: Weil ich mein, wenn ich da hingeh und ich weiß der spielt jetzt den und den Hit so ungefähr und spielt dann alles was so in die Richtung geht außenrum, ich weiß genau was mich erwartet und es sehen dann auch viele nicht mehr so den Grund zu sagen, ich geh mal irgendwie woanders hin und sag... also hör mir mal irgendwas Neues an, sondern... irgendwie die Masse treibts hin und dann geh ich halt da hin und beschäftige mich mit nichts. Das kommt mir so vor wie irgendwie... Peer-Pressure, die gehen da nicht mehr wegen der Musik hin.“²⁶¹

An dieser Stelle wird eine zu stark medialisierte Subkultur zu dem, was die Szene der elektronischen Musik im Grunde ablehnt: eine vorhersehbare Angelegenheit. Jedoch besteht die Szene der elektronischen Musik nach wie vor, trotz ihrer Verbreitung innerhalb virtueller und regionaler Szenen. Die Diskussion um Authentizität besteht v.a. auf einer lokalen Ebene, die sich auf das unmittelbare Umfeld der Szenegänger bezieht. Virtuelle und regionale Szenen werden generell als authentisch angesehen, insofern man sich mit diesen identifizieren kann.²⁶² Andere Szenen dienen häufig als Bezugspunkt für Abgrenzungen, wobei gerade das Konzept des Mainstreams als voll medialisiertes Feld betrachtet wird und somit außerhalb der von den Anhängern der elektronischen Szene angestrebten Identität liegt. Dass die Medien und Subkulturen aber eine symbiotische Beziehung führen, ist in Anbetracht der oben genannten Ergebnisse nicht zu leugnen. So bilden Nischenmedien einen fundamentalen Bestandteil der Konstituierung von lokalen und virtuellen Szenen, während es gerade die Massenmedien sind, die die Wahrnehmung einer Subkultur in der Gesellschaft prägen und damit deren Rolle innerhalb des sozialen Feldes gestalten.

²⁶¹I1, Z. 152 - 159

²⁶²Vgl. I4, Z. 217 - 230

7. Fazit

Die Analyse der identitätsstiftenden Prozesse in einer jugendlichen Szene zeigt, dass eine Vielzahl von Faktoren auf diese Szene einwirken. In der vorliegenden Arbeit wurde dabei ein besonderes Augenmerk auf den Einfluss des Musikkonsums, der Distinktion und der Szenekultur auf die Bildung einer Identität gelegt. Am Beispiel der Szene der elektronischen Musik zeigte sich, wie soziale Interaktionen in bestimmten Situationen die subjektive und intersubjektive Wahrnehmungen der Individuen in einer Gesellschaft verorten und damit zu deren Identität beitragen.

Das Konzept der Identität kann der modernen Identitätsforschung zufolge in drei grundlegende Fragen gegliedert werden: Wie gestaltet sich das Verhältnis aus intrinsischen und extrinsischen Einflüssen auf die Identität? Erreicht man zu einem gewissen Zeitpunkt eine stabile Identität? Wie harmonisch ist die Konstruktion der Identität in Hinblick auf das Selbst- und Fremdbild? Nach Heiner Keupp können sechs Determinanten für die Konstruktion einer Identität genannt werden: Kohärenz, Anerkennung, Authentizität, Handlungsfähigkeit, Ressourcen und Narration. Bezüglich der oben genannten Fragen ergibt sich daraus eine äußerst dynamische Identität des modernen Menschen, der innerhalb einer nach Individualisierung strebenden Gesellschaft nach eigenen Gestaltungsmöglichkeiten seiner Identität strebt, zugleich aber auch eine Rollenverteilung in der Gesellschaft als notwendig ansieht und deshalb einer intersubjektiven Anerkennung bedarf. Die Identität wird dabei als Reaktion auf gegebene Spannungsverhältnisse betrachtet, die auf bisherigen Erfahrungen beruht, jedoch situativ angepasst wird und kein finales Ergebnis kennt.

In Anschluss an den Identitätsbegriff des symbolischen Interaktionismus⁷ wird daher auch der Begriff "Jugend" nicht als ein an das biologische Alter der Individuen gekoppelter Lebensabschnitt angesehen, sondern bildet ein heterogenes Feld von Identitäten, die in ein spezifisches System von Bedeutungen fallen, das von der gesamten Gesellschaft geprägt wird. So steht Jugend zwar nach wie vor zwischen Kindheit und Erwachsensein, jedoch werden damit durchweg Konnotationen verbunden, die sich auf positive körperliche Eigenschaften sowie positive Potenziale für das weitere Leben der Jugendlichen beziehen.

In Anbetracht der hohen Dynamik und Divergenzen der Identitäten stellte sich die Frage, wie die in der Soziologie beschriebenen Sub- und Szenekulturen entstehen und eingegrenzt werden können. Dafür wurde auf Ansätze der Erkenntnistheorie zurückgegriffen, die die Elemente der sozialen Interaktion größtenteils als arbiträr, d.h. als willkürlich festgelegte Bedeutungen, betrachten, die dennoch einen fundamentalen Einfluss auf die Identitätsbildung haben. Nach Gegenüberstellung kognitiver, semiotischer und sozialwissenschaftlicher Studien kann man davon ausgehen, dass musikalische Elemente zwar über denotative Potenziale verfügen, also auch ohne eine kontextuelle Einbettung verarbeitet werden können. Das gelingt überwiegend auf einer motorischen Ebene als Reaktion auf die Rhythmen der Musik. Den Einfluss, den die Musik aber auf soziale Interaktionen und Identitäten ausübt, erlangt sie durch Konventionen, die sich im Laufe der Zeit herausgebildet haben bzw. in Relation zu anderen Bedeutungssystemen etablieren. So sind ein Großteil der Emotionen, die mit Musik transportiert werden, keine naturgegebene Eigenschaft der Musik, sondern gewissermaßen Folgen einer kulturellen Konditionierung der Menschen.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurden drei theoretische Felder zur Bedeutung des Geschmacks für die Identität einer Szene und seiner Anhänger erörtert. Der erste Ansatz war der von Pierre Bourdieu, der im Geschmack ein enormes Potenzial zur Sicherung politischer Machtverhältnisse sieht. In Anlehnung an dessen Theorie wurde auch die Sicht von Sarah Thornton genannt, die dem vieler Kritiker zufolge nicht mehr zeitgemäßen Ansatz von Bourdieu den Begriff des subkulturellen Kapitals hinzufügte, der nicht ein gesamtgesellschaftliches Machtpotenzial beschreibt, sondern ein auf subkulturelle Szenen beschränktes Machtverhältnis beschreibt, das sich aus der Akkumulation von Bedeutungen in einer Szene ergibt und Individuen eine gewisse Macht über die Bedeutungsproduktion innerhalb einer Szene ermöglicht. Die Ansichten der Cultural Studies lösten die einseitige Verteilung der semiotischen Macht Bourdieus' hinsichtlich der "herrschenden Klasse" auf, romantisierten jedoch das politische Potenzial subkultureller Szenen. Dieser Perspektive nach stellten die subkulturellen Bedeutungssysteme eine Opposition zur hegemonialen Macht des Mainstreams dar, der seinerseits jedoch auch von einer Art "herrschenden Klasse" gebildet wurde. Auch wenn die Cultural Studies die vertikale Hierarchie Bourdieus' zu Gunsten einer horizontalen

Streuung der Macht über die Bedeutungsproduktion abschwächen, so werden sie modernen Entwicklungen und Beobachtungen der Gesellschaft nicht gerecht. So kann beispielsweise kein einheitliches Konzept des Mainstreams gestützt werden oder auch die Determinante des ethnografischen Ursprungs für den Geschmack nicht als so prägend betrachtet werden, wie dies in den Cultural Studies der Fall ist. Da die Existenz von subkulturellen Bedeutungssystemen innerhalb der Gesellschaft aber nicht geleugnet werden kann, wurden die oben genannten Ansätze komplementär mit den Ansätzen des symbolischen Interaktionismus' in die Analyse der identitätsstiftenden Prozesse in einer jugendlichen Szene übernommen. Letzterer legt bei seinen Betrachtungen ein Augenmerk auf die Kontexte der sozialen Interaktion, die folglich die Bedeutungssysteme und Identitäten situativ prägen. Für die weitere Analyse war deshalb eine explorative Untersuchung notwendig, die die Rhetoriken und Aushandlungsprozesse innerhalb der Szene der elektronischen Musik berücksichtigt.

Nach der Erörterung der grundlegenden Zusammenhänge, die die Identitäten jugendlicher Szenen beeinflussen, wurde in der vorliegenden Arbeit die Situation in der Szene der elektronischen Musik durch narrative Interviews mit fünf Hörern elektronischer Musik beispielhaft aufgezeigt. Die Ergebnisse dieser Befragung wurden nach den Kontexten des Musikkonsums, der Ausprägung und Rolle interner und externer Distinktion sowie der Beschreibungen der Szenekultur gegliedert.

Der Konsum elektronischer Musik unterscheidet sich stark von dem anderer Musikrichtungen. Um die Gründe und Auswirkungen dafür zu untersuchen, wurde dieser in seinem historischen Kontext ergründet. Dabei offenbarten sich einige ideologische Konflikte, die auch heute noch bestehen. Die Tatsache, dass bei elektronischer Musik größtenteils Aufnahmen statt vor Ort produzierter Musik gehört werden bzw. als Grundlage für Tanzveranstaltungen dienen, ergab sich zunächst nicht aus ästhetischen Gründen, sondern aus einer gesellschaftlichen bzw. ökonomischen Motivation. So wandelte sich die Wahrnehmung von Aufnahmen als Reproduktion eines Musikstücks hin zum Original, das nun "live" lediglich reproduziert wird. Aber auch die Instrumentalisierung der elektronischen Musik ermöglichte neue semiotische Potenziale, da diese bisher kaum mit sozialen Konventionen belegt waren. Vor allem waren es Randgruppen, die diesen Klang zur

Kommunikation ihrer Identität nutzten. Doch mit der zunehmenden Verbreitung elektronischer Musik entstanden viele Diskussionen, die die Rolle der Szene der elektronischen Musik innerhalb der Gesellschaft veränderten und definierten. Da die Szene der elektronischen Musik heutzutage weit verbreitet ist, wäre eine Differenzierung nach Szenen innerhalb dieser Szene notwendig, wobei eine Abgrenzung nach lokalen, regionalen und virtuellen Szenen praktikabel erscheint. Jedoch konnte im Rahmen dieser Arbeit und der vorliegenden Stichprobengröße auf die Unterschiede zwischen den diversen Teilszenen als auch der Rolle der Geschlechter in der Szene der elektronischen Musik nicht eingegangen werden. Vielmehr wurde nach Gemeinsamkeiten gesucht, die die Identität der Hörer elektronischer Musik beschreiben.

Eine erste Differenzierung nach den Kontexten des Musikkonsum ergab somit den privaten und öffentlichen Musikkonsum, letzterer wird in der Szene der elektronischen Musik "Clubbing" genannt. Der private Musikkonsum kann in drei Motivationen unterteilt werden. Eine erste Motivation zum privaten Musikkonsum bildet der Kontakt mit neuen semiotischen Potenzialen, wobei die Konsumenten Wert darauf legen, diese außerhalb eines bestimmten sozialen Rahmens zu erfahren und somit einen individuellen Einfluss auf die Konnotationen zu haben. Dennoch erfolgt auch hier die Wahrnehmung in Abhängigkeit von bisher gemachten Erfahrungen, weshalb diese Art des Konsums zwar eine Affinität zur Individualisierung zeigt, jedoch nicht frei von bestehenden Konnotationen ist. Hier zeigt sich das Streben nach Authentizität und Handlungsfreiheit, wobei letztere von den verfügbaren Ressourcen beeinflusst wird. Die beiden anderen Arten des privaten Musikkonsums beziehen sich intensiv auf den öffentlichen Musikkonsum und orientieren sich deshalb stark an bestehenden Konnotationen. Einerseits ist dies die Recherche von Musik zur Ergründung bestehender Bedeutungssysteme, wobei die Konsumenten hohen Wert darauf legen, die Rhetoriken und Konventionen innerhalb dieser Systeme kennen zu lernen. Andererseits erfolgt der private Musikkonsum in einem zeitlich unmittelbaren Bezug zum Clubbing, wobei Konnotationen angestrebt werden, um sich auf den folgenden öffentlichen Konsum vorzubereiten. Das Clubbing wiederum kann nach zwei Arten unterschieden werden: das verbale Clubbing und das solipsitische Clubbing. Während das verbale Clubbing sich stark an bestehenden Bedeutungssystemen orientiert und daher die identitätsstiftenden Merkmale der Kohärenz und Anerkennung stärkt, zielt das

solipsistische Clubbing auf eine alternative Selbstwahrnehmung ab, das den Konsens verschiedener Ursprungsidentitäten in einem Spiel mit anderen Identitäten zelebriert und somit auf eine Erprobung der Handlungsfähigkeit in der individualisierten Gesellschaft abzielt.

Die Identität der Anhänger der Szene der elektronischen Musik zeigt sich am deutlichsten, wenn man diese auf ihre Verortung innerhalb der Gesellschaft analysiert. So zeigt das Konzept des Mainstreams, dass die Szene der elektronischen Musik als Kernelement das Spiel mit Identitäten anstrebt, wobei Vorhersehbarkeit, Karriere und klare Rollen abgelehnt werden. Das subkulturelle Kapital dient andererseits als Bewahrung ökonomischer und ideologischer Interessen der Teilszenen und bildet eine Grundlage für die Anerkennung und Authentizität des verbalen Clubbings. Die Medialisierung der Szene wird von den Anhängern der Szene der elektronischen Musik anerkannt, da sie einen wichtigen Bestandteil bei der Konstituierung von Szenen spielt, kann aber bei intensiver Bedienung von Klischees dazu führen, dass Elemente der elektronischen Musik in das Konzept des Mainstreams fallen und somit als unauthentisch angesehen werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Szene der elektronischen Musik das paradoxe Verhältnis der nach Individualisierung strebenden Gesellschaft zu sich selbst deutlich zeigt. Denn wo einerseits ein möglichst großer Freiraum nach Selbstbestimmung angestrebt wird, dort erfordern komplexe Gebilde wie die moderne Gesellschaft oder Szenen andererseits Mechanismen zur Vereinfachung und Kontrolle ihres Fortbestands. Dies zeigt sich auch in der überwiegend temporären Anhängerschaft in der Szene der elektronischen Musik, bei dem die Bedeutung der individuellen Handlungsfreiheit im Laufe der Zeit der sozialen Anerkennung weicht. Diese Ansicht fasst auch Martin zusammen:

“Martin: Ich hab immer versucht alles von allem kennenzulernen, damit ich irgendwann alles genau kenne und dann irgendwann sagen kann, so, hier bleibe ich.”²⁶³

²⁶³I3, Z. 130 - 132

Literatur

Abels, Heinz (2010): *Identität: über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt*. 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Atteslander, Peter (2008): *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 12. Aufl. Berlin: Schmidt.

Beeler, Stan (2007): *Dance, Drugs and Escape: The Club Scene in Literature, Film and Television Since the Late 1980s*. London, UK: McFarland.

Bennett, Andy und Richard A. **Peterson** (2004): «Introducing Music Scenes». In: *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Hrsg. von Andy Bennett und Richard A. Peterson. Nashville, TN, USA: Vanderbilt University Press, S. 1–17.

Berger, Peter, Brigitte **Berger** und Hansfried **Kellner** (1975): *Das Unbehagen in der Modernität*. Frankfurt: Campus Verlag.

Bogdanov, Vladimir (2001): *All Music Guide to Electronica: The Definitive Guide To Electronic Music*. San Francisco, CA, USA: Backbeat Books.

Bourdieu, Pierre (1983): «Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital». In: *Soziale Ungleichheiten*. Hrsg. von Reinhard Kreckel. Bd. Sonderband 2. Soziale Welt. Göttingen: Otto Schwartz & Co., 183–198.

— (1985): *Sozialer Raum und »Klassen«*. *Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (1987): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bradby, Barbara (2012): «Sampling Sexuality: Gender, Technology and the Body in Dance Music». In: *Electronica, dance, and club music*. Hrsg. von Mark J. Butler. Farnham, Surrey, UK: Ashgate, S. 177–199.

Butler, Mark J. (2012): «Conceptualizing Rhythm and Meter in Electronic Dance Music». In: *Electronica, dance, and club music*. Hrsg. von Mark J. Butler. Farnham, Surrey, UK: Ashgate, S. 21 –65.

Dahrendorf, Ralf (1977): *Homo sociologicus*. 15. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Eco, Umberto (1985): *Einführung in die Semiotik*. 5. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.

Ferreira, Pedro Peixoto (2012): «When Sound Meets Movement: Performance in Electronic Dance Music». In: *Electronica, dance, and club music*. Hrsg. von Mark J. Butler. Farnham, Surrey, UK: Ashgate, S. 3 –7.

Fikentscher, Kai (2012): «The Disco Jockey as Composer, Or How I Became a Composing DJ». In: *Electronica, dance, and club music*. Hrsg. von Mark J. Butler. Farnham, Surrey, UK: Ashgate, S. 83 –89.

Fiske, John (2004): *Reading the Popular*. 2. Aufl. New York, NY, USA: Routledge.

Flick, Uwe (2007): *Qualitative Sozialforschung: eine Einführung*. 1. Aufl. Reinbeck: Rowohlt.

Gramsci, Antonio (1971): *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. Übers. von Quintin Smith Geoffrey; Hoare. New York, NY, USA: International Publishers.

Hall, Stuart (2004): *Ideologie. Identität. Repräsentationen*. Hamburg: Argument.

Hebdige, Dick (1979): *Subculture. The Meaning of Style*. New York, NY, USA: Methuen.

Hepp, Andreas (2010): *Cultural Studies und Medienanalyse*. 3. Aufl. Wiesbaden: GWV Fachverlage.

Higgins, Kathleen Marie (2012): *The Music between Us. Is Music a Universal Language?* Chicago: The University of Chicago Press.

Holmes, Thom (2002): *Electronic and Experimental Music*. 2. Aufl. London, UK: Routledge.

Horst, Dirk (2011): *Synthipop: die gefühlvolle Kälte. Geschichten des Synthiepop*. Norderstedt: Books on Demand.

Hughes, Walter (2012): «In the Empire of the Beat: Discipline and Disco». In: *Electronica, dance, and club music*. Hrsg. von Mark J. Butler. Farnham, Surrey, UK: Ashgate, S. 129 –140.

I-Motion GmbH (2012): *56.000 Stars und 300 DJs bei NATURE ONE*. Abgerufen am 20.01.2013. URL: www.nature-one.de/reviews/2012/nature-one/.

Keupp, H. (1999): *Identitätskonstruktionen: Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbeck: Rowohlt.

Kjorup, Sören (2009): *Semiotik*. 1. Aufl. Stuttgart: UTB.

Klein, Gabriele (2004): *Electronic vibration: Pop, Kultur, Theorie*. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Krotz, Friedrich (2007): *Mediatisierung: Fallstudien zum Wandel von Kommunikation*. 1. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Kühl, Ole (2007): *Musical Semantics*. European semiotics; v. 7. Bern; Oxford: Peter Lang.

Lamnek, Siegfried (2005): *Qualitative Sozialforschung*. 4. Aufl. Basel: Beltz Verlag.

Lührmann, Thomas (2006): *Führung Interaktion und Identität*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Malbon, Ben (1999): *Clubbing. Dancing, ecstasy and vitality*. New York, NY, USA: Routledge.

McLeod, Kembrew (2012): «Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation within Electronic/Dance Music Communities». In:

Electronica, dance, and club music. Hrsg. von Mark J. Butler. Farnham, Surrey, UK: Ashgate, S. 289 –306.

Medienpädagogischer Forschungsverband Südwest, Hrsg. (2012): *JIM 2012. Jugend, Information, (Multi-)Media. Basisstudie zum Medienumgang 12- bis 19-Jähriger in Deutschland.* Stuttgart.

Nöth, Winfried (1985): *Handbuch der Semiotik.* 1. Aufl. Stuttgart: Metzler.

Parzer, Michael (2011): *Der Gute Musikgeschmack: Zur Sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur.* Musik und Gesellschaft Series. Frankfurt am Main: Lang.

Peirce, Charles S. (2000): *Semiotische Schriften. Band1, 1865 - 1903.* Hrsg. von Christian J. W. Kloesel. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Peterson, Richard (1976): *Production of Culture.* London, UK: Sage Publications.

Petras, Ole (2011): *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung.* Bielefeld: transcript.

Phononet GmbH (2013): *David Guetta: Longplay-Chartverfolgung.* Abgerufen am 20.01.2013. URL: http://www.musicline.de/de/chartverfolgung_summary/artist/GUETTA\%2CDAVID/?type=longplay.

Przyborski, Aglaja und Monika **Wohlrab-Sahr** (2010): *Qualitative Sozialforschung: ein Arbeitsbuch.* 3. Aufl. München: Oldenburg Wissenschaftsverlag.

Rapp, Tobias (2009): *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sicko, Dan (2010): *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk.* 2. Aufl. Detroit, MI, USA: Painted Turtle.

Souvignier, Todd (2003): *The World of DJs and the Turntable Culture.* Milwaukee, WI, USA: Hal Leonard.

St John, Graham (2012): «Electronic Dance Music Culture and Religion: An Overview». In: *Electronica, dance, and club music*. Hrsg. von Mark J. Butler. Farnham, Surrey, UK: Ashgate, S. 243 –269.

Thornton, Sarah (1996): *Club cultures*. Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press.

Trabant, Jürgen (1989): *Zeichen des Menschen: Elemente d. Semiotik*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

Voltmer, Ulrike (2005): *Semiose des Musikalischen: zur Rekonstruktion musikalischer Erkenntnis*. Saarbrücken: Lichtenstern.

A. Anonymisierung der Interviews

Da qualitative Daten sehr oft persönliche Informationen enthalten, wurden die Daten, die eine eindeutige Identifizierung der Befragten ermöglichen würden, anonymisiert. Die Namen der Befragten wurden pauschal geändert. Die von ihnen genannten Freunde oder Kontaktpersonen sowie Namen von Gruppen oder Firmen sind im Falle einer Anonymisierung *kursiv* dargestellt. Die Namen von Künstlern, die nicht in persönlichem Kontakt mit den Befragten standen oder stehen, wurden beibehalten.

B. Interview I1

1 Dominik: Könntest Du damit beginnen, wie du auf elektronische Musik aufmerk-
2 sam geworden bist?

3 Stefan: Eigentlich hauptsächlich über so Geschichten wie The Notwist, weil du
4 dann irgendwie die ersten elektronischen Elemente in der Rockmusik hörst,
5 naja oder Popmusik, na und dann irgendwann über das ganze Zeug von dem
6 *Netlabel* das hier war, als Freunde von mir angefangen haben aufzulegen und
7 dann hörst du irgendwann rein und ich fands erst total scheiße und stinklang-
8 weilig und irgendwann bin ich halt ein bisschen mehr reingekommen. Dann
9 mit 16 hab ich mir irgendwann mal so eine Musiksoftware geholt und selbst
10 angefangen zu machen und irgendwie mal einfach nur auszuprobieren. Ja, das
11 waren so meine ersten Kontakte.

12

13 Dominik: Was hat dich denn daran gereizt, das auszuprobieren?

14 Stefan: Also bei Indie-Rock hat man das Gefühl, dass wäre irgendwie stehengeblie-
15 ben, da passiert seit Jahren nichts neues mehr und irgendwie... ich mein The
16 Notwist, was die schon so gemacht haben, um 2000 rum, ist so dieser Über-
17 gang gewesen zwischen Indie und Indietronic, das war ja irgendwie neu. Und
18 da war's dann interessant dass irgendwie so alte Geschichten mal bisschen
19 ein neues Gesicht bekommen, mit elektronischer... oder mit diesen ganzen
20 Geräuschen die man quasi einfach nur einfügen kann, hat man ja wahnsinnig
21 kranke Möglichkeiten eigentlich irgendwie so un... vollkommen unbegrenzt,
22 die klassischen Instrumente sind dann doch irgendwie begrenzt in dem wie
23 sie klingen können. Deswegen ist elektronische Musik dann so unausreizbar
24 irgendwo und man kann sich total verlieren, weil's halt irgendwie immer neue
25 Geschichten gibt. Gitarrenrock hat mich irgendwann ein bisschen gelangweilt
26 und auch wenn man Musik irgendwie selbst in so 'ner Band macht, du suchst
27 irgendwie so, wonach möchte ich klingen, wo mach ich weiter und irgendwann
28 stehst du halt da und kommst mit irgendwas. Und so normale, klassische
29 Bandinstrumente machen irgendwie nicht mehr weiter und dann ist es in-
30 teressant mit elektronischen Instrumenten und Elementen zu arbeiten, weil's

B. Interview I1

31 halt eben so unbegrenzt ist und man sich komplett neu definieren kann, was
32 glaube ich mit klassischen Instrumenten deutlich schwieriger ist.

33

34 Dominik: Kannst du dich an die ersten Momente erinnern, bei denen du elektro-
35 nische Musik gehört hast?

36 Stefan: Also am Anfang waren's so kleinere Hauspartys wo dann irgendwie Kum-
37 pels angefangen haben aufzulegen und so und dann... was lief da... da lief so
38 Deadmaus und solche Geschichten. Also das ganze EDM-Zeug, also Electro-
39 nic Dance-Zeug, das ist, das kann man alleine Zuhause ist das einfach relativ
40 uninteressant, das ist nur interessant wenn man irgendwo feiern geht. Und
41 irgendwie ist man halt son bisschen reingekommen, mit 14 oder 15 findet man
42 das halt interessant, weil's ne ganz andere Art ist zu feiern wenn man vorher
43 irgendwie nur auf Konzerten war. Aber... so... das hat man mich dann doch
44 eher relativ schnell wieder gelangweilt, wenn man dann irgendwie so 'nen
45 gewissen Anspruch entwickelt mit der Zeit und sich dann irgendwann sagt,
46 es gefällt mir eigentlich gar nicht so, was der DJ da gerade auflegt, ich mein
47 wenn ich fett betrunken bin dann hör ich's mir an und feier irgendwie dazu,
48 aber sonst... eher... also richtig für mich entdeckt hab ich das eher Zuhause,
49 wenn man sich dann mal Zeit nimmt und das auseinander nimmt, was da
50 eigentlich passiert.

51

52 Dominik: Was meinst du mit Anspruch?

53 Stefan: Mit Anspruch mein ich tatsächlich eher so 'nen eigenen Musikgeschmack.
54 Und irgendwie auch so... einen Hit nach dem anderen spielen, das find ich
55 nicht anspruchsvoll, sondern irgendwie son Mittelding zu finden zwischen...
56 ok, da sind jetzt Sounds dabei die kennt noch keiner, die finden die dann doch
57 vielleicht geil und dann schon mal wieder nem Klassiker, das gehört halt dazu
58 beim auflegen, das ist halt ganz anders als... keine Ahnung, ich weiß nicht
59 als was, aber es ist irgendwie... ich weiß nicht beim auflegen... also wenn
60 jemand nur auf... also viele legen ja nur auf damit's quasi... so der Crowd
61 sag ich mal gefällt... und des ist halt irgendwo ziemlich uninteressant, wenn
62 man's... also man hat total viele Möglichkeiten sich dann irgendwie selbst

B. Interview I1

63 wieder auszudrücken und wenn man die dann nicht nutzt, das find ich dann
64 immer total schade und dann steh ich immer da und denk mir so... OK...
65 noch 'nen Track an den nächsten reihen ist doch irgendwie langweilig, mach
66 mal was neues.

67 Dominik: Und was macht deiner Meinung nach einen solchen Hit aus?

68 Stefan: Das ist wahnsinnig subjektiv natürlich... also für mich... ist son richtiger
69 Hit etwas, was viele schon hören und kennen, aber.. ich finds auch ziemlich
70 "hittig" wenn irgendwie so Sounds rauskommen, die irgendwie so... keine Ah-
71 nung, die haben irgendwie was, die sind irgendwie neu und interessant und
72 nicht schon zehntausendmal gehört... da kann jetzt auch... vom irgendnem
73 total unbekannten Typen jetzt irgendein Sound dabei sein und dann hören
74 den... also auch wenn jetzt Leute den noch nie irgendwie vorher gehört haben
75 und sagen... hey geil, was ist das... das ist so... der wird jetzt vielleicht kein
76 Hit im eigentlichen Sinne, von wegen der läuft jetzt in den Charts rauf und
77 runter oder sowas, aber des ist schon interessant dann für die Leute das zu
78 hören. Das ist für mich eher so ne Ablehnung von Klischees.

79 Dominik: Auf welche Art und Weise stößt du dann auf die Musik, die dir gefällt?

80 Stefan: Ziemlich viel aus Zufällen... also was ziemlich interessant sind, sind diese
81 Boiler Room Geschichten, die sind halt immer ganz cool um was rauszuziehen,
82 auch nur so einzelne Sachen auch, die spielen schon auch teilweise ganz schön
83 viel Müll, aber ein paar Geschichten sind dabei die sind ziemlich cool... und
84 dann halt auch viel über YouTube tatsächlich, so diese Related Videos, wo du
85 dann irgendwie auf einmal Untergrund-Geschichten findest, so nebdran...
86 über den Freundeskreis auch viel. Und bei diesen Boiler Room Geschichten
87 sind immer so Tracklisten dabei und dann sucht man sich einen raus den man
88 halt irgendwie gehört hat und gut findet. Und dann schau ich... find ich von
89 dem Künstler noch mehr, was mir gefällt... eventuell auch auf dem Label,
90 find ich noch mehr was mir gefällt und dann schau ich noch auf größeren
91 Musikportalen wie Beatport oder WhatPeoplePlay. Und wenn ich so von mir
92 aus such find ich schon relativ viel was mir auch gefällt, aber so richtige
93 Bretter oder Bomben... die findet man schon eher selten... also vielleicht so
94 einer aus fünfzig Tracks ist vielleicht ne richtige... ist vielleicht so richtig

B. Interview I1

95 dass ich mir jetzt sag, woah krass, das überrascht mich jetzt richtig was
96 da passiert. Sowas find ich dann meistens über Freunde, da sind halt dann
97 irgendwie so Leute dabei, da weiß ich schon, die haben 'nen ziemlich ähnlichen
98 Musikgeschmack und dann... Und wenn ich 'nen Song in nem Club geil finde,
99 dann hab ich den meistens schon davor Zuhause gehört, weil meistens sind die
100 DJs eh nicht so gut. Deswegen such ich nach so Veranstaltungen irgendwie
101 gar nicht so richtig, aber bei manchen Künstlern wo's mich dann interessiert
102 schau ich schon mal nach, wie z.B. Bonobo, wo ich mich dann für'n Newsletter
103 eingetragen hab, da kam dann irgendwann mal ne Mail... Bonobo spielt in
104 Deutschland, dann kauf ich mir auch ne Karte für Bonobo in Deutschland,
105 aber sonst informier ich mich ziemlich selten über Konzerte.

106 Dominik: Welche Musik hört dein Freundeskreis?

107 Stefan: Da ist alles dabei. Also ich mein da sind auch viele Leute dabei die auch
108 Jazz hören, aber auch viele Leute die elektronische Musik hören, aber auch
109 genauso viele Leute dabei die Indie hören und genauso viele Leute die...
110 wobei der Jazz-Anteil ist wohl etwas geringer, aber wahrscheinlich sogar der
111 interessantere... weil ist ja nicht so dass ich nur elektronische Musik höre,
112 und man kann ja auch aus Jazz viel rausziehen, es gibt ja auch interessante
113 Projekte mit Jazz und Electronica, das ist halt dann keine Club-Musik aber
114 es ist schon auch interessant. Weil wenn ich jetzt zum Beispiel im Zug sitz
115 und... keine Ahnung... draußen dunkel, es schneit... dann werd ich mir jetzt
116 nicht den härtesten Techno auf die Ohren hauen, weil ich dann einfach keinen
117 Bock drauf hab, dann hör ich mir dann eher mal ruhige Sachen an... wenn
118 ich mit mehreren Leuten im Auto sitz hau ich aus Spaß schon mal irgendnen
119 Techno-Scheiß rein... das hängt eben voll davon ab, wie meine Stimmung jetzt
120 ist.

121 Dominik: Worauf legst du Wert, wenn du weggehst?

122 Stefan: Hm... also die Musik passt selten, weil ich mit den DJs irgendwie nie so
123 viel anfangen kann. Aber wenn die Musik passt, dann ist es mir relativ egal,
124 wer mit mir unterwegs ist. Was mir aber schon auffällt, das ist schwierig wenn
125 ich das jetzt sag, weil ich ja selber noch relativ jung bin, aber das Publikum

126 wird extrem jung. Was so vor 4 Jahren vielleicht noch auf ein Konzert ge-
127 gangen wär, von 'ner lokalen Indie-Band, sag ich mal, das geht halt jetzt...
128 oder schaut das es jetzt schon auf ne Art Club-Veranstaltung kommt und
129 des find ich eigentlich... also ich weiß nicht, ob ich das jetzt einen negati-
130 ven Trend finden soll, aber... das ist halt ein ganz anderes konsumieren. Bei
131 elektronischer Musik muss man sich, sagen wir mal bei irgendwie einfachem
132 House oder Tech-House-Geschichten muss man sich nicht auf so viel einlas-
133 sen. Wenn ich jetzt auf ein Konzert gegangen wär von 'ner Band dann steh
134 ich da und hör mir die... also die... die Musik entsteht da irgendwie so live
135 vor mir und da stehen irgendwie so Menschen auf der Bühne und der DJ,
136 der steht halt nur hinter seinem Pult und macht mal hier so den hier [hebt
137 die Hände in die Höhe], aber mehr auch nicht. Keine Ahnung, ich glaub die
138 werden dann, man wird langsam son bisschen faul sich mit dem zu beschäf-
139 tigen... irgendwas, was musikalisch so um einen 'rum passiert und eigentlich
140 nehmen die das nicht mehr so wirklich... ja... was heißt ernst... aber die...
141 das ist son bisschen gleichgültig was da passiert. Hauptsache die Base-Drum
142 viertelt durch und fertig. Die sind halt auch alle betrunken und man muss
143 sich da eh nicht mehr so viel mit auseinandersetzen auch irgendwie... und
144 man muss sich auch irgendwie mit gar nichts auseinandersetzen wenn man
145 jetzt irgendwie auf so ne klassische Tech-House-Party geht, sag ich jetzt mal
146 so. Das ist halt einfach, das ist... ja... ein ziemlich unaunfdringliches Feiern.
147 Es ist ziemlich unanstrengendes Feiern. Das find ich irgendwie schade.... na-
148 ja, oder eher schwierig. Also einerseits ist es ja gut, dass elektronische Musik
149 zu so 'nem Massenmedium wird und so aber... das... führt irgendwie grad
150 alles so in Richtung... dass so die Wertschätzung allgemein für Musik verlo-
151 ren geht. Also auch mal für dieses intensivere Auseinandersetzen mit Musik.
152 Weil ich mein, wenn ich da hingeh und ich weiß der spielt jetzt den und den
153 Hit so ungefähr und spielt dann alles was so in die Richtung geht außenrum,
154 ich weiß genau was mich erwartet und es sehen dann auch viele nicht mehr
155 so den Grund zu sagen, ich geh mal irgendwie woanders hin und sag... also
156 hör mir mal irgendwas Neues an, sondern... irgendwie die Masse treibts hin
157 und dann geh ich halt da hin und beschäftige mich mit nichts. Das kommt
158 mir so vor wie irgendwie... Peer-Pressure, die gehen da nicht mehr wegen der
159 Musik hin. Also jeder Trottel kann quasi... mittlerweile sogar mit einem iPad

160 auflegen. Und dementsprechend zählt auch gar nicht mehr, wer da hinterm
161 Pult steht, sondern es zählt nur noch da steht Tech-House daneben oder Hou-
162 se... und dann wissen die schon, ja O.K. der spielt Niconé oder sowas. Also
163 wenn jetzt da irgendwie kein Name steht, dann gehen die da zwar auch nicht
164 hin, aber es gehört nicht mehr viel dazu, um... irgendwie das Publikum zu
165 motivieren. Dann hat der irgendwie nen Freundeskreis so ungefähr... oder die
166 DJs die dann kommen, die sind eigentlich auch keine DJs, sondern mehr Leu-
167 te, die mit... halt irgendwie ein bisschen was mit Musik am Hut haben und
168 dann sagen ich mach das jetzt... und dann hat halt jeder so seinen eigenen
169 Freundeskreis und den bringt der halt mit und... irgendwie, da ziehts halt
170 viele hin. Es ist halt doch so... irgendwie... das halt alle 'nen ähnlichen Sound
171 spielen. Deswegen funktioniert das auch, weil man halt schon ungefähr weiß,
172 was einen erwartet. Und sogar die Charts sind mittlerweile voller elektroni-
173 scher Musik und man kann jetzt... also elektronische Musik ist schon auch
174 irgendwie ein Trend. Aber es ist kein 'son... es ist halt so breit aufgestellt,
175 weil elektronsiche Musik ist halt schwer fassbar so als Begriff. Ich mein es
176 gibt elektronsiche Musik, die ist wahnsinnig unaufgeregt und irgendwie ruhig
177 und... und... zu Beispiel Shlohmo oder sowas ist halt nichts, was im Club lau-
178 fen würde... und dann gibt's wieder elektronische Musik die halt wahnsinnig
179 ausrastet, so ungefähr, das gibt's ja im Rock genauso... aber ich glaub in der
180 elektronischen Musik ist das noch viel breiter aufgestellt einfach. Das ist halt
181 ein schwer fassbarer Trend.

182 Dominik: Wann hat sich das als Trend für dich bemerkbar gemacht?

183 Stefan: Für mich war das irgendwie mit Sky and Sand von Paul Kalk- also für
184 mich jetzt, das kann schon vorher gewesen sein, eigentlich in 90ern schon
185 so mit Robert Miles und so, das kam ja auch schon im Radio ganz gut,
186 was ziemlich geil war... Robert Miles mit Children ist schon ne echt geile
187 Nummer eigentlich. Und es ist ja auch so, dass viel Musik aus den 90er jetzt
188 wieder so aufkommt, mit dieser ganzen House-Bewegung, Detroit-House und
189 so, das ist schon... aber so.. so diesen richtig krass kommerziellen Erfolg,
190 grade in Deutschland und das es dann... so in der Masse angekommen ist,
191 ist für mich so mit Sky and Sand und sowas gewesen und gerade dem Film
192 dazu. Der ist schon sehr interessant, der lief auch schon auf... auf großen

B. Interview I1

193 öffentlichen Sendern und zeigen das dann. Also mit Berlin Calling ist auf
194 jeden Fall Techno... vor allem Techno in der breiten Masse angekommen...
195 und jetzt nicht so... es gab ja auch in den 80ern schon genügend... also viele
196 elektronische Elemente in der Musik. So richtig Techno ist aber erst mit Paul
197 Kalkbrenner angekommen, glaub ich.

198 Dominik: Du hast Detroit-House erwähnt, wie stehst du zu Genre-Bezeichnungen?

199 Stefan: Also ich kenn mich viel zu wenig aus, also... aber der Begriff Detroit-House
200 sagt mir halt insofern was, das ich halt irgendwie weiß, wie das so ungefähr
201 klingt. Das sind halt auch Szenen. Und... ich denke schon, dass es regionale
202 Unterschiede gibt. Wo mir das jetzt halt auffällt, zum Beispiel hier aus der
203 Region ist halt alles son bisschen Kopfmusik, son bisschen... alles son bisschen
204 melancholischer gehalten, allgemein ein bisschen verhalten auch. Und wenn
205 man dann nach Berlin schaut... ist halt schon wieder mehr auf die Fresse, das
206 ist halt ne ganz andere Mentalität und ich glaub... man wird ja auch geprägt
207 von dem, was so um einen rum passiert einfach und dann... ich glaub schon,
208 dass das regional abhängig ist, was da so passiert.

C. Interview I2

1 Dominik: Könntest du damit anfangen, wann und wie du elektronische Musik
2 hörst?

3 Julia: Also generell höre ich ja viel verschiedene Musik und jetzt halt wo ich
4 Spotify hab, hab ich viele verschiedene Playlists. Und das ist dann immer je
5 nach Stimmung... hör ich halt entweder mal ne Rock-Playlist oder mal ne
6 elektronische Playlist und... Aber Elektro hör ich... tendenziell eher abends
7 und... eher so wenn ich, bevor ich weggeh zum Beispiel oder... wenn ich halt
8 grad so... weiß nicht, das lass ich nicht ehe- eher nicht so nebenher laufen, so
9 zum Entspannen, sondern schon eher so zum bewusst Hören oder zum... mich
10 vorbereiten aufs Feiern gehen oder zum Fertig machen oder irgendwie so halt.
11 Und auch seltener, wenn Leute dabei sind. Wenn ich jetzt Besuch hab, dann
12 find ich's meistens ein bisschen zu anstrengend, weil... es ist halt kein son
13 Geklimper im Hintergrund. Es kommt jetzt auch drauf an, was für Electro
14 man meint, weil es gibt ja auch so... so bisschen chilligeres Electro, aber...
15 so das was ich jetzt in meinen Playlists hab ist meistens eher son bisschen
16 Party-Electro, also so... eher was so in Clubs kommen würde vielleicht. Also
17 ich hör auch nicht immer vorm weggehen Electro, aber... öfters hab ich halt
18 Lust drauf, bevor ich halt weggeh.

19 Dominik: Warum, was fühlst du dabei?

20 Julia: Weil... weil das halt irgendwie... des putscht mich halt irgendwie son bisschen
21 auf, also... die Art Musik ist halt... irgendwie... also da komm ich weniger jetzt
22 zur Ruhe, damit kann ich mich nicht so wirklich entspannen, sondern das ist
23 eher so... das macht mir halt Lust mich zu bewegen und keine Ahnung... halt
24 rauszugehen und so halt.

25 Dominik: Und wenn du dann rausgehst, um elektronische Musik zu hören, wovon
26 hängt deine Entscheidung ab, wohin du gehst?

27 Julia: Also ich muss zugeben, dass ich mich nicht so gut auskenne, jetzt... mit
28 Namen oder... oder DJs, wenn's jetzt heißt im Rocker ist der und der, dann
29 hab ich das vielleicht schon mal gehört... aber weiß jetzt n... meistens... bis

30 jetzt auf... ich hab mal ne Zeit lang jetzt Oliver Schories gehört... und den,
31 als er im Rockers war, hät ich n auch gerne gesehen, aber da hat ich dann
32 irgendwie keine Tickets mehr oder es war voll viel los... irgendwie kam ich da
33 nicht hin. Aber das war so der einzige, der mir, der Name, der mir was gesagt
34 hat, den ich auch wirklich gern gesehen hätte, weil ich viel von ihm kenne.
35 Aber im Normalfall kenn ich halt nur vereinzelt Lieder oder, oder Sets oder
36 so, dass ich jetzt nicht unbedingt denjenigen sehen muss, wenn der jetzt da
37 ist. Aber ich hab halt... einige Freunde, die sich mehr damit beschäftigen, die
38 sagen, hey, dann und dann ist der und der da, der ist gut, lass uns hingehen,
39 dann geh ich mit, weil ich derne Urteil vertraue und... aber so... kenn ich mich
40 jetzt nicht aus, dass ich... also das ist jetzt zum Beispiel bei Rock anders, da
41 kenn ich mich mehr aus und weiß, ok, die Band will ich sehen, da geh ich
42 gezielt hin. Ich geh jetzt ja eher weniger zu zweit irgendwo hin und bei mir
43 im Freundeskreis, im engeren, also bei denen aus meinem Semester, sind die
44 meisten nicht so electro-affin, nur vereinzelte, die dann betteln, oh, geh mit
45 mir da hin... und wenn sich dann einige finden, dann geh ich da auch gerne
46 mit. Also wie gesagt, weil ich jetzt nicht unbedingt diesen Künstler sehen
47 muss, sondern mit geht's eher so um's feiern und mit den Leuten zusammen
48 irgendwo hingehen und wenn halt die Mehrheit sagt, wir wollen lieber ins
49 Mata Hari, dann geh ich halt ins Mata Hari. Also ich mach das eher von
50 meinem Freundeskreis abhängig.

51 Dominik: Woraus ergibt sich für dich persönlich die Motivation, auf eine Veran-
52 staltung mit elektronischer Musik zu gehen?

53 Julia: Weil... (3) weil... (3) hm... [lacht] @warum?@ (2) weiß nicht, weil's halt ne
54 andere Art... der Vergnügung ist, sag ich jetzt mal. Also, das kann man jetzt
55 eigentlich nicht vergleichen, also ein Rock-Konzert is 'n bisschen so... ja ne...
56 es kann eigentlich beides abgefucked sein, aber... [lacht] es... anderes Publi-
57 kum, andere Stimmung, anderes Gefühl einfach. Für mich ist Electro halt so
58 zum... so zum ausrasten irgendwie, also so... so (2) weiß nicht @das kann man
59 so schlecht beschreiben@ (3) Ja, so Konzerte, so Rock-Konzerte, sind halt ir-
60 gendwie anstrengend und... und... ja, so anders halt einfach. Und Electro ist
61 so, Augen zu machen und einfach... weiß ich nicht, sich bewegen und... und es
62 ist irgendwie egal, also da... weiß nicht, das... fühlt man irgendwie mehr die

63 Musik find ich, also weils auch ein Club ist, was anderes ist als ein Konzert,
64 das ist ne andere Atmosphäre, das ist ne Bühne... auch cool, aber anders, al-
65 so... also Bühne mit Instrumenten und Band bei 'nem Rock-Konzert und im
66 Club isses... weiß nicht, dunkel, da sind Lichter, da sind die Effekte vom.. vom
67 Licht, weiß nicht, das ist halt was anderes, weil irgendwie... naja so eksta-
68 tisch, so... Man merkt das auch am Publikum, bei Electro-Konzerten ist ein
69 anderes Publikum als bei Rock-Konzerten... ich glaub, das kommt dann auch
70 wiederrum auf den Interpreten an, weil... es gibt bestimmt, also... ich war
71 irgendwann mal im Rocker und da waren ziemlich abgefuckte Leute. Aber es
72 gibt bestimmt auch so Edel-Veranstaltungen im Elektro, also ich weiß nicht,
73 ob man das da dran festmachen kann. Da waren dann halt so Drogenopfer
74 irgendwie. Aber ich find das witzig so, die zu beobachten, aber ich find...
75 Also ich find, manchmal hab ich so das Gefühl, wenn halt echt so die Musik
76 so laut ist und es so... so Electro ist, dass man denkt, man wär auf Drogen,
77 aber man ist es nicht. Also ich brauch das jetzt zum Beispiel nicht, aber...
78 ich seh andere Leute, wo ich mir denk, ok, die haben sich bestimmt was ein-
79 geschmissen, aber wenn's denen dadurch besser geht, schön für sie... aber ich
80 kann das Gefühl irgendwie nachempfinden, also dieses (2) dieses Gefühl als
81 wenn man ein bisschen (3) verschickt wäre. Aber das kommt auch auf meine
82 Stimmung an, wenn ich mich, manchmal kann ich mich nicht so richtig drauf
83 einlassen, aber da bin ich vielleicht nicht so in der Stimmung, dann denk ich
84 so... [macht ein gelangweiltes Gesicht]... oder vielleicht liegt's auch manch-
85 mal an der Musik, dass sie mir einfach nicht gefällt, also es gibt Elektro... (2)
86 Richtungen, die mir halt einfach nicht so gefallen, oder halt wie gesagt, ich
87 bin an dem Tag nicht so in der Stimmung, dann... dann bin ich zwar da drin
88 und seh das und nehm das auch wahr, aber... dann fühl ich mich eher so als
89 außen, außerhalb... Beobachter, aber... es kam auch schon vor, dass ich mich
90 da mittendrin wiedergefunden hab, obwohl ich jetzt nicht jeden Tag Elektro
91 höre. Also da war ich Teil des ganzen, also das hängt von meiner Stimmung
92 ab und wie mir halt die Musik in diese Moment gefällt. Ich fühl mich jetzt
93 auch nicht so als Insider muss ich sagen, aber auch wirklich, weil ich nicht so
94 viel Ahnung hab, aber ich glaub trotzdem nicht, dass es was macht, weil du
95 kannst ja trotzdem überall reingehen, weil du kommst ja überall rein.

D. Interview I3

1 Dominik: Beginnen wir damit, als du angefangen hast, elektronische Musik zu
2 hören.

3 Martin: Ich bin zum ersten Mal in Kontakt mit elektronischer Musik gekommen,
4 als ich meine Zockerzeit hatte, da hab ich Prodigy gehört, rauf und runter.
5 Aber dabei ist es dann nicht geblieben, ich bin dann eher so in die Chart-
6 Richtung gekommen, wo ich dann so auf DJ Antoine und David Guetta gesto-
7 ßen bin, da war ich dann sechzehn, bin so in die ersten Clubs wie Penthouse,
8 Boa, Abi-Partys und was weiß ich, ich komm ja auch vom Dorf und hier
9 gibt's nur komische Leute. Mit denen ist man dann halt zwangsweise auch
10 befreundet gewesen, ich war halt immer so ein Rudeltier und musste immer
11 mit Leuten zusammen sein. Dann sind wir halt... in der Boa hab ich dann
12 gemerkt, woah, geil, ich will auch DJ werden. Dann hab ich angefangen auf-
13 zulegen, damals den Damon Paul verherrlicht, ja son Spacko. Ja dann hab ich
14 angefangen aufzulegen, angefangen Musik zu produzieren mit 'nem Kumpel,
15 dem [y], der jetzt auch bei unserer Crew ist und wir haben am Anfang eher so
16 Electro-Geschredder produziert, so Bloody-Beetroots-Style, total kacke, ohne
17 irgendwie auf Technik zu achten. Auf jeden Fall haben wir dann den *Jonas*
18 kennengelernt und der hat dann... der ha- *Bassmanufaktur* hieß dem sein
19 Ding, die haben auch Electro-Geschredder aufgelegt, aber eher so French-
20 Electro und dieses Daft Punk, Kavinsky ist ja eher noch ein bisschen ruhiger,
21 aber halt das typische Electro. Auf jeden Fall hab ich dann irgendwann solo
22 weitergemacht zu produzieren, *Christian* ist schon eher in die Richtung von
23 *Jonas* gegangen, ich war halt solo unterwegs und hab mit ein paar Kumpels,
24 die ich dann durchs produzieren kennen gelernt hab, immer weiter gemacht,
25 wir hatten so ne Cloud und so, dann hab ich Progressive House produziert,
26 so à la Hardware, Fedde Le Grande und sowas. Dann bin ich ja 2011 in
27 den Charts gewesen mit 'nem Track und dann bin ich so in die Progressive
28 House Mainstream Szene reingekommen, dass bei mir der ausschlaggebende
29 Punkt der war, wir waren da *bei einem Label* unter Vertrag, also ein ziemlich
30 erfolgreiches deutsches Label im House-Bereich, also in dem House-Bereich
31 und dann kaum auf einmal der *Label-Chef*, der eine eigene Radio-Show hat

32 bei *Radio Groovebox* und wir sind dann zu *Radio Groovebox* und... die Welt
33 war perfekt, wir haben überall in Deutschland aufgelegt. Auf jeden Fall hat
34 er dann gemeint, jo, wie sieht's aus mit 'ner Folge-Single und dann hat er
35 gemeint, so das Sample muss rein, der Loop muss rein und das muss rein und
36 dann dacht ich mir so, hä, wir sind die Künstler und ab dem Moment hab ich
37 gemerkt, beziehungsweise das hat sich davor schon aufgestaut, weil wir immer
38 auf komischen Partys aufgelegt haben, wo sich die Leute nicht für die Musik
39 interessiert haben, ja, und ich war halt voll hinterm DJ-Pult und ich hab ja
40 alles gegeben für Musik und sowas, ja, und ich hab mit Leuten auf der Party
41 nicht über Musik reden können, die haben sich nur cool gefühlt, mit mir zu
42 reden, weil ich der DJ war, aber nicht wegen der Musik oder so, ne, sondern
43 einfach nur weil ich der DJ war. Richtig schrecklich. Auf jeden Fall, dann hab
44 ich gemerkt, boah, das alles ist einfach einfach nicht mein Ding, das ist über-
45 haupt nicht authentisch, was diese ganzen Kacks-Leute hier machen. Jeder ist
46 nur auf Geld aus und was weiß ich und noch ein Gangnam-Style-Nachmacher
47 und so und sofort und alle Tracks klingen gleich irgendwann. Dann, meine
48 größten Idole, Hardwell, Fedde Le Grande, die damals richtig gut waren, sind
49 auf einmal in das Electro-Geschredder, in dieses... ja... (3) dieses maximale
50 reingegangen, also dieses ganze Electro-Geschredder einfach, also nur Säge-
51 zahn auf's Maul. Das hat mich dann auch geschockt und ich hab mir gedacht,
52 ey, alle unauthentisch hier. Ich war ja mit *Jonas* befreundet, der hat eh immer
53 gesagt, ey Mann, deine Musik ist... (2) die, so wie du's machst, so wie du's
54 verkörperst, ist schon cool, aber die Musikszene, in der du dich befindest, ist
55 einfach nicht cool. Und dann hat er gesagt, komm, komm mal mit und was
56 weiß ich und dann haben wir öfter richtig Techno gehört und richtigen House
57 und sowas. Da hab ich schon gemerkt, da sind die Leute alle unterschiedlich,
58 nicht so wie beim R&B, Hip Hop und Mainstream-House, da sind die Leute
59 alle gleich und da dacht ich mir so, warum sind so viele unterschiedliche Leute
60 in den verschiedenen einzelnen Musikrichtungen. Dann konnt ich mich mit
61 Techno nicht identifizieren, weil die Leute mir da zu strange waren. Dann sind
62 wir so in die Deep-House-Szene gekommen, also was heißt die Deep-House-
63 Szene, also Keine Musik, Exploited, Off Recordings, also so dieses Hipster
64 House, dieses Deep House mit Vocals, melancholisch und was weiß ich. Dann
65 hab ich das produziert, das hat mir übelst Spaß gemacht und die Leute so im

66 Rocker und damals so... ja, hauptsächlich Rocker halt, voll die coolen Leute
67 im alten Rocker und so und die Sonntage waren voll schön und so. Dann
68 hab ich gemerkt, so jetzt 'nen Switch, hab komplett alles hinter mir gelassen,
69 hab mir ein neues Facebook-Profil zugelegt, weil ich ja 1000 Freunde hatte
70 und 1500 Fans auf Facebook. So, Identität weg, neue Identität. Dann hab ich
71 halt angefangen, wirklich Musik kennen zu lernen, also die Musik richtig ken-
72 nen zu lernen, weil die Leute da halt einfach viel cooler waren, du konntest
73 dir halt 'ne Clique schaffen oder so. Ja, so bin ich zur elektronischen Musik
74 gekommen [lacht].

75 Dominik: Du hast Begriffe wie "authentisch" und "Mainstream" erwähnt, was ver-
76 stehst du darunter?

77 Martin: Also ich reduzier das jetzt wirklich auf die Szene und auf die Musik und
78 nicht auf den ganzen Lebensstandard, weil ich find, der beim Frisör arbeitet
79 und ins 7Grad geht, dann ist der trotzdem authentisch, weil er halt seine
80 Leidenschaft nicht im Weggehen hat, sondern in seinem Frisörberuf und sich
81 nicht so viel mit Musik beschäftigt. Also ich mein jetzt authentisch rein auf
82 die Musik bezogen. Authentisch ist, wenn man irgendwie einen klaren Style
83 hat. Also das hat für mich ganz viel mit Stil zu tun, weil, man passt sich
84 ja auch irgendwie an, also ich mein, Carhardt-Mützen trägt gerade jeder, ja,
85 aber das ist nicht schlimm. Das ist einfach so ein Gefühl von Zusammensein,
86 aber authentisch ist für mich aber in Sachen Musik noch, das man... (2)
87 genau hinter dem steht, was man macht. Also zum Beispiel für mich ist auch
88 authentisch Avicii. Avicii ist authentisch. Der ist zwar Progressive-House-
89 Macher, aber der macht sich keinen Trends zum Narren, sondern der macht
90 seine Musik. Für mich ist auch authentisch... Jeff Mills ist authentisch, der
91 macht schon seit 20 Jahren die gleiche Musik, der... die gleiche Philosophie
92 von Musik. So authenti- Authentizität ist halt echt wichtig, man muss halt
93 immer für das gerade stehen können, was man macht so. Zum Beispiel der
94 Felix Kröcher, bestes Beispiel, der hat immer so Hard Techno gemacht, der
95 hat das auch gefeiert, das war sein Ding einfach. Aber irgendwann war's für
96 ihn einfach nicht mehr... er hat sich da nicht mehr wohlfühlt und jetzt legt
97 er bei der SEMF auf, so als, na der spielt halt Tech House, hat seine eigene
98 Sendung auf Sunshine Live, der ist halt so ein Tech-House-DJ geworden, ja.

99 Und dieser Umswitcher ja, das ist für mich auch ganz stark zu deuten, dass
100 ich den total authentisch find, weil der hat gesagt, ich mach nicht das weiter,
101 was ich machen soll, sondern ich mach jetzt das, was ich machen will und
102 das was ich gerne machen will, das ist auch das richtige für mich und... ich
103 muss mich nicht für irgendwen verstellen, oder was weiß ich und das ist für
104 mich, also das gehört für mich klar dazu, dass man sich authentisch sehen
105 kann, oder sich authentisch gegenüber anderen präsentieren kann. Und dann
106 gibt es zum Beispiel Trends... also wenn man sich an Trends orientiert, dann
107 ist das halt schon wieder auch ein bisschen, ja was heißt unauthentisch, ja
108 unauthentisch ist eigentlich auch ein böses Wort. Zum Beispiel der *Manuel*
109 ist für mich nicht so authentisch, der hat zum Beispiel schon immer das
110 gemacht, was gerade Trend war, die Leute von *Tanzbar* auch zum Beispiel,
111 die haben das jetzt umbenannt, weil die ganzen Leute diese Soundcloud-Stars
112 und sowas hören wollen. Solche Sachen verderben halt auch ne Musikszene
113 zum Beispiel. Bringen einerseits Leute in die Szene rein, die sich dann damit
114 beschäftigen und vielleicht auch irgendwann authentisch werden in dem. Also
115 ich sag immer *Tanzbar* holt die Leute von der Theo, hundert Leute sagen
116 wir mal, dreißig davon bleiben so mit dem Musikstil hängen und fünf davon
117 beschäftigen sich richtig tief mit elektronischer Musik und können damit auch
118 was anfangen, können sehr authentisch darüber reden und sowas und das sind
119 halt dann wirklich Leute, die mit Leidenschaft dabei sind. Aber allgemein
120 find ich dieses Ding, wie *Tanzbar* und die Veranstalter die dahinter stehen,
121 die machen das nicht wegen der Musik, die machen das wegen dem Trend,
122 wegen dem Ansehen, wegen der Kohle so. Gerade das mit dem authentisch
123 sein, das ist einfach ganz wichtig für mich geworden, weil ich war eigentlich
124 immer in dem was ich gemacht hab authentisch. Auch wenn es sich komplett
125 um 180 Grad gedreht hat, wie von Progressive House zu Techno, von Techno
126 zu House, ich hab trotzdem immer noch gedacht, ich mach nichts falsches.
127 Ich hab mich auch immer so tief damit beschäftigt, bis ich auf irgendwas
128 gestoßen, was mich da nicht interessiert oder beziehungsweise was mich da
129 gestört hat. Und wenn das passiert ist, dann hab ich was anderes genau
130 so weit ausgereizt. Ich hab immer versucht alles von allem kennenzulernen,
131 damit ich irgendwann alles genau kenne und dann irgendwann sagen kann,
132 so, hier bleibe ich.

133 Dominik: Welche Rolle spielen dabei Veranstalter und Clubs für eine Szene?

134 Martin: Also hier in Stuttgart gibt's jetzt keine wirkliche House-Szene, so 'ne
135 wirkliche rohe House... raw House so, also einfach dieser DJ-Sneak-House
136 oder sowas. Das gibt's ja hier nicht. Aber ich find, das das hier keine Szene
137 schafft. Und ich finde, man sollte hier Kulturarbeit betreiben mit Musikveran-
138 staltungen und nicht... und nicht... wirtschaftliche Zweige ein- (2) man sollte
139 nicht wirtschaftlich denken, sondern subkulturell- und musikbezogen. Ja und
140 ich find's zum Beispiel auch Quatsch, dass der *Manuel* uns jetzt, also unsere
141 Crew, zu *seiner Veranstaltung*... also der hat uns jetzt dazugebucht, ich hab
142 gesagt, ok, machen wir, aber... im Prinzip hast du auch keine Möglichkeit,
143 weil, aber... es ist schade, weil der Sound von denen ist sowas komplett anders
144 als unserer Sound, aber er hat uns jetzt halt dazugeholt, weil wir 'ne Base
145 haben und da Leute hinschaffen. Aber dann bringen wir unseren Leuten ja
146 eigentlich wieder was Falsches bei, so'n Sound, den wir eigentlich gar nicht
147 so supporten. Deshalb sind wir jetzt deshalb gerade am überlegen, nur noch
148 auf unseren eigenen Veranstaltungen zu spielen, weil wir dort auf jeden Fall
149 zu hundert Prozent hinter dem Sound stehen, den wir da auch hinbuchen.
150 Weil sowas finde ich sollte ja hier in Stuttgart jede Woche sein, dass man
151 zu einer Party geht und man weiß, dass da ein bestimmter Sound vertreten
152 wird. Deshalb find ich zum Beispiel auch die Lehmann-Veranstaltungen echt
153 gut, weil die Techno-Veranstaltungen im Lehmann sind für mich echt klasse,
154 also ich find echt cool was die dort machen, die haben da ne CLR-Night, die
155 haben da immer mal wieder diese We Are Techno, die orientiert sich ja auch
156 da dran, die haben so 'nen Style. Auch wenn ich jetzt nicht hundert Prozent
157 dahinter steh, aber ich sag, die machen das cool, vor denen hab ich Respekt,
158 weil die weichen auch nicht von ihrer Schiene ab, weil die werden auch nicht
159 in zwei Jahren jetzt was anderes buchen außer den Style, weil das ist ein-
160 fach die Techno-Szene und die ist nochmal ein bisschen authentischer als die
161 ganze House-Szene, weil die House-Szene halt schon kommerzialisierter ist,
162 da können so normale Büroangestellte abends schon mal weggehen zu dem
163 Sound. Und ich finde zum Beispiel, von der Mukke her, mag ich das Climax
164 nicht so arg, weil ich sag immer, Climax hat diesen Climax-Sound. Egal ob's
165 Techno ist, ob's Tech-House ist oder ob's housiger ist, es ist immer dieser eine

166 Sound von den gleichen Leuten, die dort die Booker sind, oder beziehungs-
167 weise einer. Und wenn du jemanden für die Musik im Club zuständig hast,
168 also jemand dort seine Musikphilosophie in den Club bringt, sich ausleben
169 darf, genauso wie im KimTimJim, da... (2) die Jungs die dort sind, die schon
170 Ewigkeiten Freunde sind, immer den gleichen Musikgeschmack hatten und
171 so, und die haben eben den Club gemacht. Deshalb haben die Clubs einfach
172 so 'nen Sound, du kannst zum Beispiel immer ins Climax gehen und dir si-
173 cher sein, da kommt genau diese Art von Musik. Oder ins KimTimJim, dort
174 bist du einfach gegangen, dort bist du einfach hingegangen und da lief cooler
175 Deep House, also einfach cooler Deep House auf dem Geschmack von den
176 Besitzern dort, die dort auch das Bestimmen haben. Solche Clubs gibt's halt
177 wenig, zum Beispiel sind das halt hauptsächlich die Clubs, die keine Fremdver-
178 anstaltungen reinlassen. Weil wenn du Fremdveranstalter drinnen hast, dann
179 geht's den Club-Besitzern nur um's Geld, so ist's zum Beispiel im Rocker,
180 im Rocker gibt's keinen einheitlichen Sound, da gibt's ne Szene, sagen ich
181 jetzt mal so. Weil aus der Szene sind halt eben ein paar Veranstalter, die sich
182 dann im Rocker treffen und mit ihren Veranstaltungen dort machen. [Nennt
183 einige Namen]. Da haben nicht alle den gleichen Sound, aber das ist halt so
184 die Szene. Und das ist halt so ein Szene-Club, also das Rocker gerade und
185 KimTimJim und Climax sind halt krasse Musik-Clubs, so wo du auf jeden
186 Fall sagen kannst, bei denen läuft ein Sound, die werden auch noch lange
187 bestehen.

188 Dominik: Wie informierst du dich, bevor du weggehst?

189 Martin: Das ist bei mir in Stuttgart anders als woanders, wenn ich irgendwie in
190 Berlin bin, dann orientier ich mich klar nach den Acts, weil da ist einfach eine
191 Inflation ey. Da kannst du einfach hingehen, gehst auf Resident Advisor und
192 guckst dir an, welcher deiner Lieblingsacts spielt heute eigentlich in Berlin.
193 Und dann entscheidest du dich eigentlich nur noch nach Wilde Renate oder
194 Berghain, so. Oder Panorama Bar, was weiß ich. Da ist es halt ein klares
195 aussortieren, da kenn ich ja auch niemanden so. Wenn ich jetzt in Stuttgart
196 bin, dann bedeutet feiern für mich irgendwie, genau so wie ausgehen, Cock-
197 tails trinken oder was weiß ich. Feiern ist irgendwie so, wo geht man heute
198 hin, meistens geht man ins Rocker, dann noch kurz in der Romy vorbei,

199 dann hat man noch kurz im KimTimJim vorbeigeschaut, danach geht man
200 ins Climax so. Und ich bin eigentlich in Stuttgart nicht so der, der auf die
201 Musik forciert ist, sondern ich geh dann halt mit den Jungs weg und treff halt
202 die anderen Leute, die man so aus Stuttgart kennt und dann wird halt ein
203 bisschen getanzt, hauptsächlich meistens fast nur geredet, also ich unterhalte
204 mich hauptsächlich auf Veranstaltungen, bisschen getanzt, bisschen Musik
205 gehört, getrunken und danach halt geht's weiter, mit anderen Leuten oder
206 den gleichen oder so. Also hier ist das eigentlich eher so ein Freunde treffen
207 und wenn ich irgendwo anders bin, Berlin oder Amsterdam, dann geh ich
208 hauptsächlich zur Musik feiern und bin dann eigentlich auch nur am tanzen.
209 Und eigentlich spielt für mich ein Club-Abend in Stuttgart und in die Kneipe
210 gehen keine verschiedenen Rollen. Ein Kneipenabend oder ein Club-Abend
211 in Stuttgart ist eigentlich das selbe, weil vielleicht landet man danach doch
212 noch irgendwo in 'ner Kneipe, Wurst & Fleisch oder beim Hans-im-Glück-
213 Brunnen und das ist halt dann ein Abend, der ist dann voll gestaltet, also
214 das macht mir auch Spaß, das find ich cool, man weiß nicht, was auf einen
215 zukommt, deshalb wissen wir auch manchmal gar nicht bis wir in die Stadt
216 fahren, wir entscheiden uns immer spontan so, wo gehen wir jetzt eigent-
217 lich noch hin, lass mal ins Rocker gehen, meistens fällt's auf's Rocker raus.
218 Aber Konzert ist zum Beispiel für mich, zum Beispiel das letzte Konzert, auf
219 dem ich in Stuttgart war, war für mich Shed. Shed im Rocker und das ist
220 eigentlich bei jeden Common Sense People Veranstaltungen, das ist für mich
221 gleichgestellt mit Konzerten eigentlich, weil da bin ich nur für die Musik, da
222 bin ich auch nicht wirklich ansprechbar. Klar, dann bin ich immer noch mit
223 coolen Leuten zusammen, aber hauptsächlich bin ich dort wegen der Musik,
224 weil ich die Musik auch privat zuhause hör, aber wenn ich jetzt zum Beispiel
225 zu 'ner Mr. Weekend Veranstaltung geh, wo jetzt Adana Twins auflegen oder
226 was weiß ich, das ist nicht so meine Musikrichtung, dann bin ich eher mit
227 anderen Sachen beschäftigt, mit den Leuten halt oder wie bei nem Kneipen-
228 abend, es ist halt scheißegal was für Musik läuft, es läuft halt einfach so.
229 Zum Beispiel bei Shed oder wenn ich jetzt in Berlin bin oder wenn ich auf ein
230 Jazz-Konzert geh, was zwar selten vorkommt, aber ich bin richtig gerne auf
231 Jazz-Konzerten, im Bix zum Beispiel. Da geht's mir halt hauptsächlich um
232 die Musik. Für mich ist auch ein Club-Abend wo ich mir rausgesucht hab, da

233 geh ich hin wegen der Musik, das ist für mich genau so wie ein Konzert, also
234 gleichgestellt mit einem Konzert und da geht's für mich halt um die Musik.
235 Also es geht halt einmal um die Musik beim feiern gehen und einmal ums fei-
236 ern gehen. Und ich sag auch ganz ehrlich, wenn ich zur Musik weggeh, dann
237 nehm ich Drogen. Aber nicht wenn ich so nur zum feiern geh, dann nehm
238 ich eigentlich keine Drogen, weil das find ich eigentlich auch total bescheuert
239 in Stuttgart total rausgeknallt zu sein. Das gefällt mir auch nicht, so möchte
240 ich mich auch nicht selbst repräsentieren. Aber wenn ich jetzt zur Musik ins
241 Berghain weggeh, dann mach ich den Abend noch intensiver. Wenn man sich
242 jetzt zum Beispiel MDMA gönnt, dann sind halt alle Glücksgefühle da, man
243 intensiviert das halt. Es ist nicht immer, eigentlich in den seltesten Fällen,
244 aber es macht halt Spaß, das ist genau so wie sich einen heftig reinzusaufen.

245 Dominik: Wie hängt für dich eine Szene mit der Musik zusammen?

246 Martin: Also die Szene lebt von der Musik, aber die Musik lebt nicht von der
247 Szene. Das begründe ich damit, weil die Szene lebt von der Musik ist in dem
248 Sinn, die Szene kann sich weiterentwickeln wie sie will, also man sieht's ja zum
249 Beispiel, die Leute, die früher zur Veranstaltung *Bester Bass* gegangen sind,
250 gehen jetzt zur Veranstaltung *Tanzbar*. Das ist eine Szene, immer noch die
251 gleiche eigentlich, das ist diese Indie-Boy-, Indie-Girl-Szene, ja, Hipster-Leute
252 so in dem Sinn. Die Leute, zu denen ich mich eigentlich auch zähle, ja, also
253 das sind ja eigentlich meine Szenen in Anführungszeichen, aber die haben sich
254 halt komplett entwickelt in den ganzen Stadien der Musik, die halt gerade
255 angesagt ist oder immer mal wieder so aufploppt, aber die Musik, nehmen
256 wir jetzt die House-Szene, eigentlich hat's ja angefangen Ende der 80er-Jahre,
257 nehmen wir mal diese 909-House-Szene. Die hat schon immer bestanden, es
258 sind eigentlich immer nur Leute dazugekommen und die, die abwandern, das
259 merkt man fast gar nicht. Also die Musik kann ohne Szene leben, weil die
260 kommt ja automatisch zur Musik, aber die Szene lebt halt von der Musik.
261 Tradition ist halt was wichtiges, es ist cool, dass es in dieser House-Szene
262 Leute gibt, die 40 sind, die das noch mehr begeistert als mich. Die haben
263 halt schon Basement Jaxx gehört als ich noch klein im Bett lag. Das find ich
264 halt cool, das ist einfach eine Szene, die hat Bestand, also die Musikszene,
265 nicht von den Leute. Auch von den Leuten, ja klar, aber das ist einfach so eine

266 zeitlose Musik. Mich fasziniert das ganze Ding, hauptsächlich die Musik und
267 was es da für verschiedene Sachen gibt, die aber des gleichen Ursprungs sind
268 und irgendwo vernetzt. Mich interessiert halt auch, wie die Leute dahinter
269 sind, deswegen hab ich auch mit Progressive House aufgehört, weil mir die
270 ganze Szene, beziehungsweise die Szene, die nicht bestand, auf die Nerven
271 ging. Ich möchte mich halt mit den Leuten, die die gleiche Musik hören
272 wie ich, richtig beschäftigen können. Ich möchte mich mit denen komplett
273 Seelenverwand fühlen [lacht]. Es ist megacool mit einem drüber zu reden,
274 wie er die Musik fühlt und sowas, um da auf einen Nenner zu kommen. Ich
275 unterhalte mich halt übelst gern über Musik und das möchte ich in einer
276 Musikszene gerne austauschen mit anderen. Dazu lernen und von den ihren
277 Ansichten bereichert werden. Das ist halt gerade bei meinen Jungs und mir
278 so, wir haben uns halt mit allem möglichen beschäftigt und haben immer
279 drüber geredet. Wir reden glaube ich über Musik mit manchen Wörtern, die
280 andere gar nicht kennen, weil wir das halt einfach so zuordnen. Ich möchte die
281 Leute mit der Musik verbinden können. Ich hab halt eigentlich keine Freunde,
282 die bei der Bank schaffen oder im Fußballverein sind. Solche Leute hab ich
283 nicht, ich bin kaum mit Sportlern befreundet, hauptsächlich mit Leuten die
284 auflegen, Musik machen oder in der Kunstszene sind. Und deshalb haben
285 mich die anderen Leute auf einer Party noch nie interessiert. Ich sag auch nie
286 da sind komische Leute oder sowas, weil mich das einfach nicht interessiert,
287 ich find... auf ner Party sind 600 Leute, ich will nicht... ich muss nicht mit
288 jedem klar kommen und das kann ich auch gar nicht, weil ich die alle gar
289 nicht kennen lernen kann in der kurzen Zeit. Es geht einfach nur darum,
290 ich kenn viele Leute dann, dann unterhält man sich nett, sitzt beisammen
291 und tanzt miteinander. Die Leute spielen in Stuttgart eine große Rolle für
292 mich, also ich bin gerne mit Leuten zusammen auf Partys, deswegen geh ich
293 auch manchmal einfach alleine weg, weil ich weiß, dass ich Leute treff, die ich
294 kenn. Wir sind schon fast meistens in unserer Crew unterwegs. Mit denen Teil
295 ich halt das meiste, weil wir uns halt auch gemeinsam so entwickelt haben
296 und wir haben eigentlich die gleichen Musikgeschmäcker. Wir könnten zum
297 Beispiel auch einen Club aufmachen, in dem Club würde man dann einen
298 bestimmten Sound hören. Und wir gehen halt auch zu den Leuten weg, die
299 seltener hier in Stuttgart sind. Deshalb gehen wir auch oft nach Berlin, da

300 bin ich dann halt im Berghain oder so.

E. Interview I4

1 Dominik: Könntest du damit beginnen, wie du zur elektronischen Musik gekom-
2 men bist?

3 Christoph: Also, weiß nicht, das Ding ist, so in meiner Familie sind eigentlich
4 die wenigsten wirklich musikinteressiert, so meine ganze Verwandschaft nicht
5 wirklich und... also mein Dad hat ein paar Platten, aber ich kann mich in
6 meiner Kindheit nicht wirklich dran erinnern, viel gehört zu haben, so all-
7 gemein mit Musik. Und angefangen elektronische Musik irgendwie wirklich
8 wahrzunehmen... hab ich glaub ich wirklich als wir irgendwie achtzehn waren,
9 mit meinen Kumpels und dann halt in den schäbigsten Club nach Tübingen
10 gefahren sind, der nur irgendwelche Mainstream-Kacke gespielt hat. Und da
11 sind wir halt immer hingefahren irgendwie, als wir achtzehn waren, haben
12 uns da irgendwie schön abgewechselt, jeder irgendwie einmal hingefahren und
13 danach haben wir auch gemerkt, irgendwie ok, das was da irgendwie läuft,
14 passt uns allen nicht so und... dann hat... ein paar Kumpels, man hat sich
15 halt irgendwie ausgetauscht, mit Musik, irgendwie verschiedene Interpreten,
16 sonstwie, sei's jetzt Daft Punk oder sonstwie. Und dann sind wir nach Stutt-
17 gart gefahren, ins Rocker und des war so der erste Punkt, an dem man wegen
18 der Musik hingefahren ist und nicht wirklich nur wegen der Feier und wegen
19 dem Umfeld. Und so ging das eigentlich irgendwie los. Und dann hat man
20 sich halt irgendwie mehr damit auseinander gefasst, wer da halt auflegt uns
21 ist nicht nur in den Club, sondern zu bestimmten DJs hingefahren, die dort
22 aufgeleht haben, so ein bisschen mit der Erwartungshaltung, das und das zu
23 hören, oder das was er gemacht hat, oder also von dem Umfeld, oder von
24 dem Label. Ja, das war irgendwie so der erste Umgang.

25 Dominik: Und weißt du noch, warum euch das so gereizt hat?

26 Christoph: Hm... (4) Ja, das ist schwierig, also... (2) es ist, also du hörst einfach
27 manchmal was und du weißt nicht wirklich, was du damit anfangen kannst
28 und bist halt neugierig... weil's irgendwas mit die anstellt, was du irgendwie
29 nicht erklären kannst, also grad so war das auch mit der elektronischen Mu-
30 sik. Du hast halt irgendwie Radio-Musik gehört und den Mainstream und

31 dadurch, dass ich irgendwie keine älteren Geschwister hatte, die sich für Mu-
32 sik interessiert hatten, war's halt (2) ja, man hatte irgendwie keinen Be-
33 rührungspunkt für irgendwas untergrund-mäßiges oder so... ich mein Techno oder
34 elektronische Musik ist ja nicht wirklich Untergrund, aber ich hatte relativ
35 lange keinen Berührungspunkt dazu, das fing wirklich erst irgendwie so an mit
36 weggehen und daraufhin war man halt neugierig, wer hat das Lied gemacht,
37 wer ist der Künstler, wer legt auf und bei welchem Label ist der und dann hat
38 man halt angefangen zu graben und sich dafür zu interessieren, ja, einfach
39 ein bisschen nachzuforschen, wie das ist, wer das macht und was der für Ge-
40 rätschaften nutzt. Und das ist jetzt eigentlich immer noch so, wenn ich weg-
41 geh. Ich mach das relativ abhängig davon, ob mir der Künstler gefällt, ich
42 mein man hat wirklich die Möglichkeit, sich irgendwelche Live-Mitschnitte
43 auf YouTube anzuschauen, oder man weiß, was der für Musik veröffentlicht
44 hat, was er für Sets spielt, ich mein es gibt x-Seiten, auf denen irgendwelche
45 Mixe hochgeladen sind oder irgendwelche Mixe für irgendwelche Blogs, die
46 Künstler einladen und Webseiten. Und je nachdem hört sich ein bisschen was
47 an und schaut, ob's einem passt und wenn's einem passt und die Musikrich-
48 tung stimmt, dann entscheidet man sich, da hin zu gehen. Also, man kann
49 zwar nicht auf Grund von den Veröffentlichungen vom einem Künstler drauf
50 schließen was er letztendlich spielt, also man kann nicht erwarten, dass er sein
51 eigenes Zeug ausschließlich spielt, das machen die wenigstens. Aber es gibt
52 trotzdem einen groben Hinweis auf... auf was er so steht, oder so, wenn er ir-
53 gendwelche Charts postet auf Beatport, oder weiß der Geier was, man... man
54 hat viele Möglichkeiten sich darüber zu informieren, was die Leute spielen,
55 auf was sie stehen, wo sie her kommen, welcher Hintergrund, ja so demnach
56 entscheidet man sich dann halt, dass vor allem der Künstler passt.

57 Dominik: Was spielt sonst noch eine Rolle bei der Entscheidungsfindung?

58 Christoph: Hm... also eigentlich primär steht schon der Künstler. (2) Ich mein der
59 Club... (3) hm... (2) Also, i- im Vordergrund steht auf jeden Fall der Künstler,
60 weil die Künstler, auf die ich stehe, gehen eher schon an gewisse Adressen,
61 wo ich weiß, dass mir da auch das Publikum passt und der Club auch passt,
62 also... ja... sei es jetzt zum Beispiel in Stuttgart irgendwie das Toy oder so,
63 das nicht unbedingt die Musikrichtung in die ich so geh... obwohl ich da auch

64 paar mal war und das ein netter Club ist, aber... ja... also der Club trägt
65 schon viel zum Klima dafür bei, wie es ankommt, aber letztendlich bin ich
66 doch schon auf den Act neugierig und ich geh nicht unbedingt in 'nen Club,
67 weil ich weiß, das ist nicht schlecht.

68 Dominik: Wie sieht der typische Ablauf aus, wenn du in einen Club gehst?

69 Christoph: Also ich würde ja gerne sagen, dass ich von Anfang an da bin und al-
70 les mitbekomm, wie sich so die Party entwickelt, was ich eigentlich viel öfter
71 gern mitbekommen würde, aber, das ist irgendwie nicht so im Interesse der
72 meisten, mit denen man weggeht und deswegen lässt sich das nicht wirklich
73 oft verwirklichen, praktisch nie. Aber eigentlich, was ich gern machen würde,
74 wär halt irgendwie früher hingehen, wenn der Club aufmacht, um zu sehen,
75 wie die Leute so nach und nach einströmen und wie der erste DJ die Leute
76 anheizt und so ein bisschen Warm Up macht und... für den Main Act, wie
77 sich so der ganze Vibe im Club entwickelt. Aber meistens kommt man halt
78 erst relativ spät hin, weil der Alkohol im Club teuer ist und die Leute erst
79 mal in gemütlicher Runde trinken wollen, natürlich kann man sich da auch
80 besser unterhalten und kriegt mehr voneinander mit als wenn man irgendwie
81 feiern ist. Ja aber, es wär nett, früher in den Club zu gehen und mehr von
82 der Musik mitzubekommen und mehr zu schauen, wie die Party sich so ent-
83 wickelt. Aber leider ist das nicht praktikabel, auf Grund der Freundschaften
84 mit den Leuten. [lacht] Also es wär schön, mehr mitzubekommen. Und die
85 Frage ist halt, ob man in einen Club geht, um sich zu unterhalten oder ob...
86 ob man hingeht, um irgendwie eine schöne Zeit zu haben und sich zu feiern
87 oder abzuschalten, so wie 'ne Flucht aus der Realität, die das ja schon irgend-
88 wie so ein bisschen ist, wenn man bis morgens um 6 durchfeiert. Weil wenn
89 man wirklich hingeht, einfach wegen der Musik, und das genießen will und
90 dann muss man sich auch nicht wirklich viel unterhalten. Ich hab auch nichts
91 dagegen, mit geschlossenen Augen auf der Tanzfläche zu stehen und einfach
92 zu genießen, dass gute Musik läuft und dass man sich für den richtigen DJ in
93 dem und dem Club entschieden hat. Also klar, kann man ein bisschen quat-
94 schen, wenn man eine rauchen geht oder man schreit sich halt ins Ohr und
95 wird fast taub. Aber letztendlich, wenn man Freunde hat, mit denen man
96 einfach nur die Musik genießen kann, dann ist das auch überhaupt kein Pro-

E. Interview I4

97 blem, mal ein bis zwei Stunden nicht all zu viel zu reden. Also ich muss nicht
98 unbedingt viel mit anderen Leuten connecten oder sonstwie, ich mein das ist
99 nett, wenn man jemanden kennen lernt und man sieht, das jemand anderes
100 die Musik besonders genießt. Man kommt dann vielleicht doch irgendwie ins
101 Gespräch, wenn man irgendwie mal kurz ein Bier holen geht oder sonstwie,
102 aber letztendlich ist es doch nicht schlecht, einfach ein bis zwei Stunden zu
103 tanzen und alles andere erstmal zu vergessen.

104 Dominik: Du hast vorher den “Vibe“ erwähnt, was verstehst du darunter?

105 Christoph: Das ist halt so das Ding... wenn's läuft irgendwie, wenn sich alle ir-
106 gendwie... (2) einfach gehen lassen können, ohne irgendwie sich gestört zu
107 fühlen, sei es weil das Licht zu hell ist irgendwie, was schon einen stark drauf
108 Einfluss nimmt. Ein Freund hat mal aufgelegt und das Licht war die ganze
109 Zeit so hell. Im Clubgefühl... man will sich eigentlich nicht wirklich in voller
110 Montur sehen. Wenn es jetzt zu hell ist und man sich wirklich ins Gesicht
111 schauen kann, von oben bis unten anschauen kann, kommt nicht wirklich so
112 'ne nette Stimmung auf. Es ist irgendwie so ein Faktor von guter Musik,
113 also richtiger Musik, gut gemixed und nette Leute, die einfach nur tanzen
114 wollen und nichts anderes. Also ich weiß jetzt nicht, was die Motivation von
115 anderen Leuten ist, in einen Club zu gehen. Meine ist zumindest, dass ich
116 eigentlich nur die Musik genießen will und ein bisschen tanzen will, ein paar
117 Bier trinken, was einen natürlich lockerer macht. Ich würde gerne sagen, dass
118 ich locker ohne Bier tanzen kann, aber ich weiß nicht. Ich glaube das können
119 irgendwie die wenigsten, sich da so locker und unbeholfen irgendwie gehen zu
120 lassen.

121 Dominik: Was macht für dich eine Szene der elektronischen Musik aus?

122 Christoph: Die Szene... das ist schwierig, ich mein es ist ja heute alles miteinander
123 vernetzt und man kann von jedem Eck der Welt was mitbekommen, wenn man
124 dafür interessiert ist. Von dem her finde ich das schwierig, das zu beurteilen.
125 Es ist glaube ich so ein bisschen der Neugier überlassen, wie sehr man sich
126 denn in ein Thema rein versetzen will und in irgendeinen Bereich... sei es jetzt
127 irgendwie London, Paris oder New York. Ich mein überall gibt es eine andere
128 Szene, klar sind die ein bisschen vernetzt miteinander und es spielen auch

129 die selben DJs in verschiedenen Städten, aber es ist schwierig ein Szene so
130 zu beurteilen, weil es hängt so viel damit zusammen. Ich finde es schwer, von
131 einer Szene zu sprechen. Ich fühle mich jetzt auch nicht in irgendeiner Szene
132 drin, überhaupt nicht. Ich seh das eher so, dass ich mich für eine bestimmte
133 Musikrichtung interessier, aber wirklich die Szene, also was macht eine Szene
134 aus? Das ist schwierig das irgendwie zu definieren oder das alles zu umfassen,
135 was da alles mit dran hängt. Ob das jetzt irgendwelche Veranstalter sind, DJs
136 die Clubnächte machen oder Musikrichtungen, an denen man das festlegt, das
137 ist schwierig zu definieren.

138 Dominik: In welchen Situationen hörst du elektronische Musik?

139 Christoph: Das kommt drauf an, also elektronische Musik ist ja auch wirklich
140 mannigfaltig. Es kommt halt drauf an, auf was man steht und was man gern
141 hören möchte, also wenn ich jetzt irgendwie Abends mit Freunden, bevor
142 man in den Club geht, Musik hört, dann schließt man den Laptop an die
143 Lautsprecher an oder an die Anlage und hört da einfach Querbeet irgendwel-
144 che Lieder, die einem gefallen oder man macht eine Playlist und sucht Lied
145 für Lied aus, wo man weiß, das gefällt einem. Oder man setzt sich einfach
146 mal Nachmittags hin und hört sich ein Album mal komplett an, das ist auch
147 mal ein gutes Gefühl, ein Album komplett von Anfang bis Ende durch zu
148 hören und das zu genießen und zu schauen, was sich der Künstler so dabei
149 gedacht hat. Das ist schwierig. Manchmal möchte man Mittags nichts hören,
150 was man irgendwie auf der Tanzfläche hört, sondern nur irgendwelche ruhi-
151 gen Sachen wie zum Beispiel Ambient-Music oder... (2) es gibt verschiedenste
152 Situationen, das ist schwierig. Also ich hör auch mal außerhalb eines Clubs
153 ein DJ-Set, weil es mich interessiert, was die so für Musik spielen, um irgend-
154 welche Lieder kennen zu lernen oder um auch zu erfahren, was gerade so läuft
155 oder was irgendwelche Leute spielen. Also nicht unbedingt, was gerade hip
156 ist, aber man lernt einfach viel neue Musik kennen durch Mixe. Also nach-
157 mittags wie abends kann man auf jeden Fall auch Club-Musik hören. Das
158 geht schon, das ist einfach nur eine Frage der Stimmung, in der man gerade
159 ist, ob man darauf Lust hat oder nicht.

160 Dominik: Wie informierst du dich über neue Musik?

161 Christoph: Ich hab einen Twitter-Account, auf dem ich so knapp 70 Leuten fol-
162 ge, von denen bestimmt 90 Prozent entweder irgendwelche Websites, Blogs,
163 elektronische Künstler, DJs, Labels oder Clubnächte sind. Denen folge ich
164 halt, ich scroll mich da durch und viele nutzen das auch als Medium, um auf
165 sich aufmerksam zu machen und posten irgendwelche Links oder nur wo sie
166 gerade spielen, was dann auch nervig ist, wo man dann schnell drüber scrollt.
167 Also über Twitter stößt man über alles mögliche, zum Beispiel auf Charts,
168 Interviews, Neuigkeiten und was an neuen Releases rauskommt, das ist so
169 das eine. Das andere sind so Websites wie zum Beispiel Resident Advisor,
170 das ist so mit eine der größten Seiten in der elektronischen Musikszene, die
171 auch ein Forum haben, auf dem ich manchmal ein bisschen durchschaue. Die
172 haben auch jeden Monat so ihr Label of the Month, oder Mix of the Day
173 oder Interviews mit Künstlern, Labelgründung. Also die umfassen wirklich
174 unglaublich viel. Dann auch noch Facebook, dadurch dass man sich mit ir-
175 gendwelchen Künstlern oder Labels oder sonstwie anfreundet, bekommt man
176 natürlich viel in seinen Feed, wird gut gefüttert damit und kann sich gut
177 selektieren, was man sehen möchte und was nicht. Das ist dann einfach eine
178 schöne Auswahl, wenn einem was nicht gefällt, scrollt man halt drüber, aber
179 wenn's dich neugierig macht, dann schaust du halt drauf. Also überwiegend
180 über's Internet, eher selten über Zeitschriften wie zum Beispiel de:bug.

181 Dominik: Warum informierst du dich über neue Musik?

182 Christoph: Naja... (2) Die elektronische Musik wurde schon immer von irgendet-
183 was inspiriert, aber die meisten waren einfach nur begeistert von der Innovati-
184 on, die sich machen ließ. Bei Detroit Techno war einer der drei Mitbegründer
185 einfach als The Innovator bekannt, der halt einfach irgendwie was neues ge-
186 macht hat. Ich glaub das war oder ist immer noch so das, was die Leute
187 begeistert, dass sie was Neues schaffen können, das noch nicht existiert hat
188 und irgendwie auch die Szene weiterbringt. Deswegen finde ich es auch wich-
189 tig, sich mit den Anfängen zu beschäftigen, dass man weiß wo alles herkommt
190 oder seit wann es das gibt und wer eigentlich was wann gemacht hat. Das ist
191 irgendwie alles so ein Recycling. Jetzt ist dieses Jahr irgendwie Deep House
192 in, dabei wurde das schon Ende der 80er gemacht. Ich finde es persönlich
193 wichtig, dass man sich auskennt oder dass man es wirklich gerne hört, dass

194 man sich mit der Geschichte oder der Vergangenheit beschäftigt. Es ist halt
195 die Frage, ob man einfach nur auf die Musik steht und dazu gerne feiern
196 geht oder ob man wissen will, mit was für Geräten haben die das gemacht,
197 wann kam das... oder das Lied klingt nach dem, ist das ein Remix oder ein
198 Sample. Ich finde das wichtig und interessant, sich mit anderen Leuten dar-
199 über zu unterhalten, die sich auch in diese Richtung interessieren, aber wenn
200 jemand dafür kein Interesse übrig hat, dann kann ich das auch verstehen.
201 Das ist halt eine Leidenschaft von vielen Leuten und die, die darauf stehen
202 werden sich früher oder später finden. Aber die Leute, die das einfach nur
203 brauchen, um irgendwie weg zu gehen, die sich gar nicht dafür interessie-
204 ren, was von wem ist und wer da auflegt, damit hab ich kein Problem, aber
205 mit ist das nicht genug. Ich mein, elektronische Musik ist ja schon auch im
206 Mainstream angekommen, da muss man ja nur das Radio einschalten, dann
207 hört man das. So einfach ist das. Elektronische Musik ist ja auch schon eine
208 Weile am Start, es kommt ja auch darauf an, was man jetzt meint, ob man
209 jetzt Phänomene, die so ein bisschen an die Oberfläche gespült werden und
210 vom Mainstream irgendwie so aufgenommen werden meint, oder allgemein,
211 so im Pop, irgendwelche Top-Producer wie, ich sag jetzt mal Kanye West,
212 wollen irgendwie frisch bleiben, in dem sie sich für sie oder den Mainstream
213 unbekannte elektronische Musikkünstler holen zum Beispiel. Und die wollen
214 dann dadurch neue Produktionsmethoden kennen lernen. Man merkt schon,
215 dass der Mainstream Interesse hat an dem vermeintlichen Untergrund und
216 dadurch wird das natürlich auch widergespiegelt im Radio oder sonstwie, ich
217 denke der Einfluss ist schon sehr stark. Aber für mich ist elektronische Musik
218 jetzt keine Trendbewegung. Es gibt immer Leute, die sich dafür interessie-
219 ren und sich darin verlieben, aber das ist immer ein Bruchteil. Immer mal
220 wieder bekommt man davon irgendwas mit, weil die großen Künstler darauf
221 anspringen und sehen, ok, das ist bekannt, das ist was neues, damit kann
222 ich was anfangen, aber das ist keine Trendbewegung, also nicht mehr als in
223 den 80er-Jahren, als relativ viel von der elektronischen Tanzmusik entstanden
224 ist, sei es jetzt Chicago House oder Detroit Techno. Ich glaub trendiger ist
225 es seither... vielleicht, ja doch, ein bisschen trendiger geworden ist es schon,
226 die heutigen Rockstars sind ja doch irgendwie die DJs, die ja irgendwelche
227 riesigen Hallen füllen und mega viel Geld verdienen und sonstwie, wie zum

E. Interview I4

228 Beispiel Swedish House Mafia, die was weiß ich wie viele Millionen machen.
229 Es ist natürlich schon deutlich stärker im Fokus, weil sich eben auch damit
230 viel Geld verdienen lässt, wenn man sich ein bisschen verkauft.

F. Interview I5

1 Dominik: Könntest Du bei Deiner Erzählung dort anfangen, wie du auf elektro-
2 nische Musik aufmerksam geworden bist?

3 Jonas: Also... das erste Mal elektronische Musik hab ich so mit 18 gehört, als ich
4 mit ein paar Kumpels hier auf die örtlichen Partys gegangen bin... das waren
5 halt meist so kleine Sachen, oft auch illegal und so. Am Anfang wusste ich
6 nicht so genau, was man damit anfangen soll, das war erstmal total unge-
7 wohnt, aber das war alles so ein Raum für sich, das hatte dann schon seinen
8 Reiz... (1) Irgendwie hatte ich bis dahin eher so Metal und härteren Rock ge-
9 hört, aber das war dann irgendwie nichts mehr. Ich konnte damit nicht mehr
10 wirklich viel anfangen, weil das so... ja, eher ausgelutscht war, ich kam mir so
11 vor, als ob ich mich damit im Kreis dreh. Auch auf den Partys war das dann
12 irgendwie anders als bei so Konzerten, da ist jedes mal so viel unerwartetes
13 passiert und die Leute haben sich ganz ungewöhnliche Sachen einfallen lassen
14 und... naja, ich hab dann irgendwann auch mal mit meinen Bandkollegen an-
15 gefangen, da so 'rum zu probieren. Unser Metal-Zug haben wir dann recht
16 schnell vernachlässigt und sind dann voll in die elektronische Schiene rein.
17 Die meisten von uns haben halt angefangen, auf irgendwelchen Veranstal-
18 tungen aufzulegen oder selbst was zu veranstalten. Früher gab's da ja noch
19 nicht so viel Angebot wie heute, deswegen hat man vieles einfach selbst ge-
20 macht und das war auch cool so, ich mein, wir konnten im Grunde machen
21 was wir wollten, da gab's keine Regeln und nichts was man jetzt nachmachen
22 musste... klar, wir wollten schon irgendwie so ein paar Sounds nachmachen,
23 aber man hat sich nicht gesagt, ich will jetzt klingen wie der und der oder so.
24 Da hat man's heute ja schon schwerer, irgendwie mit neuen Sachen zu kom-
25 men [lacht]... wir haben halt einfach gemacht, dafür hatten wir auch noch
26 nicht so viel Computer-Zeugs wie heute, da lief das halt dann wie's lief, ob
27 die Platte jetzt irgendwie beschädigt war oder nicht. Ja, und irgendwie hat
28 sich das dann bei uns so eingependelt mit dem Auflegen, ich mein wir hat-
29 ten im Grunde jedes Wochenende was zu tun und das war dann wie so ne
30 Art Arbeit, von Wochenende zu Wochenende. Viel war da jetzt auch nicht

31 mit Vorsorge oder Gedanken über ne Zukunft so, wir haben das einfach ge-
32 macht und uns da eine eigene Welt geschustert mit Label, Veranstaltungen...
33 ja bei den Veranstaltungen, da wollten wir immer etwas anderes machen als
34 andere. Irgendwo in ein leerstehendes Gewächshaus oder auf einen Bauern-
35 hof, Hauptsache keine Diskothek oder kein Konzert mit krasser Tür oder so.
36 Manchmal haben wir uns Tierkostüme angezogen oder einfach alte Sachen,
37 das war total egal, alles war erlaubt... so lange das keinen Sinn ergeben hat,
38 irgendwie so Dada-mäßig. [lacht] Und gebucht haben wir dann halt Freunde,
39 man hatte ja ein großes Netzwerk, man kennt dann halt auch viele Leute aus
40 anderen Städten und so. Das war halt unsere Welt... (1) Ja, so bin ich dann
41 da reingerutscht quasi.

42 Dominik: Was genau hat denn für dich den Reiz der elektronischen Musik ausge-
43 macht?

44 Jonas: Naja... (2) das war so ungewöhnlich, was da alles ablief, das hatte irgend-
45 wie noch etwas unbeschriebenes an sich. Man konnte auch noch gar nicht
46 so genau überblicken, wo das alles herkommt, ich mein als ich meine ersten
47 Songs so 1997 gemacht hab, da sind wir nicht einfach ins Internet und haben
48 geschaut, was auf der Welt gerade so passiert. Man hat da halt seine Snythis
49 gepackt und drauflosgespielt, einfach ausprobiert, das war wesentlich befrei-
50 ter als jetzt bei Metal oder so, wo man sich im Kopf quasi schon mit anderen
51 Sachen verglichen hat. Bei den elektronischen Sachen war das aber... (1) so
52 unbefangen... man hat halt mehr so für sich selbst bestimmt, ok, das klingt
53 jetzt cool, oder das gefällt mir überhaupt nicht. Und ich find auch, dass die
54 Leute an sich, die halt zu den Partys gegangen sind... das war früher noch
55 ein bisschen anders als heute, ich mein in den Städten war das alles schon
56 massentauglich, naja, ein paar Events zumindest... so bei Clubs hatten viele
57 schon noch Vorbehalte, von wegen Drogen oder Homosexualität oder irgend-
58 was in Richtung Fetisch, aber bei uns war das irgendwie so... man kannte sich
59 halt, es gab ein paar übliche Verdächtige, die quasi so eine Art Mikrokosmos
60 gebildet haben. Man hat dann zusammen was auf die Beine gestellt, ohne
61 jetzt groß darüber nachzudenken, was jetzt authentisch ist oder so, das hat
62 schon so gepasst, weil viele eh nichts mit den elektronischen Sachen zu tun
63 haben wollten. Und das war quasi ein großer Unterschied zu anderen... (1)

64 Szenen sag ich jetzt mal. Wir haben uns gar nicht so als Szene verstanden,
65 das war mehr so ein großer und lockerer Freundeskreis halt, und bei anderen
66 Sachen... wie jetzt zum Beispiel bei Konzerten, da dachte man sich immer
67 so, ok, entweder sind da einige Möchtegerns im Publikum oder halt eben die
68 totalen Groupies, die da voll drin aufgehen, aber es gab da immer so Span-
69 nungen. Das war bei uns dann irgendwie nicht so, weil wir einfach Bock auf
70 diesen Ausbruch hatte, weg von den üblichen Abläufen, einfach mal machen
71 und schauen was passiert. Klar gab es da immer ein paar, die sich irgend-
72 wie authentischer gefühlt haben als andere, aber man hat das dann nicht
73 so gezeigt, sondern eher sich in Gesprächen darauf geeinigt, dass der Kern
74 der Gruppe jetzt doch irgendwie der netteste und schönste ist... also man
75 hat jetzt niemanden ausgeschlossen, aber man hat sich trotzdem seinen Teil
76 gedacht. Und das hat das alles für mich friedlicher gemacht als bei anderen
77 Sachen, das war viel entspannter und ich konnte mich da halt einfach mal
78 richtig gehen lassen. Das fand ich schon sehr ansprechend.

79 Dominik: Du hast erwähnt, dass es früher anders war, als es das heute ist. Was
80 genau hat sich denn verändert?

81 Jonas: Hm... das ist jetzt natürlich schwer, das pauschal zu sagen. Was hat sich
82 verändert? Hm... (2) Ich fang jetzt mal mit ein paar Beispielen an. Also früher
83 war die elektronische Musik für mich eher so ein Rand-Ding, sagen wir auf
84 regionaler Ebene, es gab ein paar Superstars, klar, so große DJs oder so, da
85 fang ich jetzt gar nicht erst an, Namen zu nennen, aber sonst hat man sicher
86 eher so sein Ding gemacht. Es gab auch einige große Veranstaltungen, da
87 kann man jetzt zum Beispiel die Love Parade in Berlin nennen, die haben das
88 schon medientauglich gemacht. Aber sonst war das so ein Ding, man hat sich
89 jetzt, wie ich finde, nicht zwangsläufig mit elektronischer Musik präsentiert,
90 weil das halt angesagt war, sondern man musste sich mehr... dazu bekennen,
91 das war ja nicht immer ganz vorurteilsfrei oder so. Und ich finde, genau das
92 hat sich geändert, deswegen ist auch die... (1) also die Szene wenn man so
93 will, die ist jetzt anders, die hat sich verändert. Wo man früher noch so ein
94 Zugehörigkeitsgefühl hatte, weil man eben bewusst etwas anderes gemacht
95 hat und auch mal provozieren wollte oder einfach nicht so sein wollte wie
96 das, was es bisher schon alles gab, wenn man nicht nach den alten Regeln

97 spielen wollte, dann war man eben Teil der... Subkultur so. Und heute hat
98 man den Eindruck, dass... das ist alles so ein Teil des normalen Ablaufs
99 geworden, an sich. Es ist quasi immer noch ein Zeichen von Jugendlichkeit,
100 wenn man jetzt das ganze Wochenende und die ganze Nacht feiern geht, aber
101 es ist nicht mehr dieses abweichende Verhalten, sondern das macht jetzt so
102 gut wie jeder... und jeder, der was auf sich hält und modern sein will, der geht
103 halt jetzt auch mal zu elektronischer Musik weg. Es würde sich jetzt nicht
104 unbedingt ein gesetzter Erwachsener jedes Wochenende in einem Club blicken
105 lassen, also so weit ist das noch nicht, aber wir haben so Diskussionen um
106 den ganzen Drogenkonsum und die Verdorbenheit schon hinter uns gelassen,
107 es ist halt jetzt einfach die angesagte Art zu feiern. Und ich finde, dass das
108 Ganze so genau da seinen Zweck irgendwie wieder selbst verliert. Man gräbt
109 sich im Grunde sein eigenes Loch damit, dass man so angesagt ist. Weil jetzt
110 geht es auch in der elektronischen Musik um die Frage, was ist kommerziell,
111 was ist authentisch, wer kennt sich aus, wer möchte als Anhänger der Szene
112 rüberkommen, ist aber weder vom Geiste noch vom Herzen irgendwie dabei.
113 Und da hab ich halt etwas Angst, dass man zu dem verkommt, von dem man
114 sich eigentlich distanzieren wollte. Jeder will jetzt auf so Partys, von denen
115 möglichst wenige Leute wissen, einfach weil da die Stimmung am schönsten
116 ist... und schon hast du einen Teufelskreis. Eigentlich soll so eine elektronische
117 Veranstaltung ja für jeden, egal welche Herkunft oder so, offen sein, aber
118 das geht gar nicht mehr, weil es eben das angesagteste Ding ist, auf der
119 besten unbekanntesten Party gewesen zu sein. Und dann erzählt man sich
120 das halt und... dann ist die Party auf einmal nicht mehr unbekannt und es
121 kommen entweder Leute, die nicht so in die Stimmung passen, wo man sich
122 dann denkt, oweh, mit denen komm ich jetzt nicht klar, oder es kommen
123 eben so viele Leute, dass es nicht nur mit den Behörden Ärger geben kann,
124 was ja nicht unbedingt schlimm wäre, aber es ist halt auch einfach nicht
125 mehr verantwortungsvoll, dass dann alles zu zu lassen, weil was weiß ich...
126 man will ja auch entspannt feiern und wenn's dann nur noch stressig ist,
127 dann macht das ja auch keinem Spaß. Deswegen find ich das schade, dass
128 jetzt mittlerweile Rave oder House oder so auf den Plakaten steht und auf
129 einmal ist jeder am Start. Und gerade das mit der Verantwortung... das war
130 halt irgendwie bedeutender früher, da hat man sich gekümmert um seine

131 Kollegen, aber jetzt musst du schauen, dass du nicht an den falsche Fleck
132 kommst. Deswegen macht mir das auch nicht mehr so Spaß heute.

133 Dominik: Wie aktiv bist du heute noch?

134 Jonas: Feiern geh ich jetzt gar nicht mehr, dass hat für mich einfach seinen Reiz
135 verloren. Man kennt das alles, die anderen werden immer jünger und jünger
136 und man wird halt schräg angeschaut... und ich kann mich da auch nicht
137 mehr so gehen lassen. Wenn ich da weggeh, dann eigentlich nur noch um zu
138 reden oder zum Arbeiten. Also ich leg jetzt vielleicht noch so alle 2 Monate
139 mal auf, das sind dann meisten schon größere Sachen, aber das mach ich halt
140 nicht mehr oft. Leben kann ich davon jetzt auch nicht unbedingt, also grad
141 so Miete, Vorsorge und das ganze Zeug, das geht halt einfach nicht mehr und
142 darum muss man sich dann in meinem Alter schon mal Gedanken machen.
143 Außerdem sind meine ehemaligen Musikerkollegen jetzt entweder so berühmt,
144 dass sie davon leben können, oder sie machen halt auch einfach was anderes...
145 (1) deshalb bringt's das dann auch für mich nicht mehr, wenn ich dann da
146 alleine unter der Woche was auf die Beine stellen müsste. Dafür haben die
147 anderen halt keine Zeit mehr, wegen dem Job oder der Familie oder so. Ich
148 glaub eh, dass ist dann so ein Phänomen der jüngeren Jahre, da hast du halt
149 die Energie, die Zeit und auch diese Grundeinstellung, dass du jetzt einfach
150 mal gegen den zeitlichen Strom schwimmst, die Nacht durchfeierst und dann
151 halt am nächsten Tag nichts auf die Reihe bringst, das ist dann auch okay.
152 Aber für mich ist das nichts mehr, ich bin halt froh um jeden Tag, den ich
153 irgendwie nutzen kann und was auf die Reihe bring, so nach der Arbeit hab ich
154 dann auch keine Lust mehr, jetzt noch 10 Stunden wach zu bleiben um dann
155 2 Tage drauf immer noch müde zu sein. Jetzt weiß ich halt auch mehr, was ich
156 so will, wo mein Leben hingeht und so, dann steck ich halt da die Energie rein.
157 Aber früher hat man so halt viel kennengelernt, mal neue Leute, die irgendwie
158 was anderes machen oder auch einfach mal das Gefühl, beim Sonnenaufgang
159 noch im Grünen zu liegen und zu wissen, dass die Zeit eigentlich keine Rolle
160 spielt, oder der Bass im Bauch und diese Höhepunkte der Selbstwahrnehmung
161 quasi, wenn man sich auf einmal ganz anders vorkommt als sonst, das waren
162 schon so Erlebnisse die ich nicht vergessen will. Ich hör auch schon noch so
163 Klassiker von damals, man hat ja viele Erinnerungen dran und da wird's mir


F. Interview I5





164 dann schon warm um's Herz. [lacht] Aber alles zu seiner Zeit, das ist jetzt
165 schon okay so.

G. Internetquellen


NATURE ONE

<http://www.nature-one.de/reviews/2012/nature-one/>





[Home](#) | [Events](#) | [Forum](#) | [Shop](#) | [Review](#) | [Newsletter / Flyerservice](#) | [Presse](#) | [Kontakt / Impressum](#)



03. - 05.08.2012
Raketenbasis Pydna
Kastellaun/Hunsrück

- Besucherzahl: 56.000
- Anzahl DJs und Live-Acts: 300

LINEUP

FOTOS

VIDEOS

BOOKLET

HOMEPAGE

56.000 Stars und 300 DJs bei NATURE ONE

Großes „Wir“-Gefühl bei der 18-ten NATURE ONE: „You.Are.Star“.

Bis in den Sonntagmorgen feierten 56.000 auf der Raketenbasis Pydna in Kastellaun (Rheinland-Pfalz) Deutschlands größten Open-Air-Rave. 2.000 Gäste mehr als im letzten Jahr. Unter dem diesjährigen Motto „You.Are.Star“ hielten Veranstalter und Besucher die ursprünglichen Rave-Werte hoch: Anders als bei Rockfestivals standen auf den insgesamt 23 Festival-Bühnen nicht die über 300 DJs und LiveActs im Mittelpunkt, sondern die Besucher selbst – als Stars. Das „Rave-Reinheitsgebot“ beachteten mit Paul van Dyk, Sander van Doorn und Sven Vath auch die Crème de la Crème elektronischer Musik.

Das Publikum ist der Star – dieser Maxime folgt elektronische Musik schon seit den späten 80er Jahren und NATURE ONE seit seiner Premiere 1995. In diesem Jahr unterstrich die veranstaltende Agentur I-Motion diesen Anspruch doppelt: „NATURE ONE unterscheidet sich von anderen Festivals. Hier ist das Publikum der Star“, erklärte der Veranstalter Nik Schär auf der offiziellen Pressekonferenz am Samstagabend. Bei dieser saßen daher auch zwei junge Festivalbesucherinnen neben Paul van Dyk und Laserkraft 3D auf dem Podium, die „einfach ein geiles Wochenende hatten“.

Schon am Donnerstagnachmittag reiste der Großteil der Besucher an um über 100 Hektar Hunsrück-Wiesen in den größten Techno-Zeltplatz der Welt zu verwandeln. Nach unzähligen Camping-Mini-Partys pilgerte der Raver-Truss Freitagabend gemeinsam zum Festivalgelände. Dort durften sich Augen und Ohren nicht nur an 300 DJs und LiveActs erfreuen, sondern auch an über 1.500 Tonnen bester Licht- und Tontechnik. Die 18. NATURE ONE verlief reibungslos, ohne Zwischenfälle und laut Nik Schär „wie ein Schweizer Uhrwerk“.

HISTORY

2013

2012

WinterWorld

MAYDAY

Ruhr-in-Love

NATURE ONE

LineUp

Fotos

Videos

Booklet

Homepage

sunshine live fünfzehn

SYNDICATE

electric city

TOXICATOR

MAYDAY Minsk (BY)

Silesia-in-Love (PL)

Soundropolis (PL)

MAYDAY Polen (PL)

2011

2010

2009

2008

2007

2006

2005

2004

2003

2002

2001

2000

1999

1998

1997

1996

1995

Hall of Fame

1 von 1

11.04.13 11:30

XLVII

Die ganze Musik im Internet: Charts, Neuerscheinungen, Tick...

http://www.musicline.de/de/chartverfolgung_summary/artist/...

Suchbegriff


PROFI-SUCHE

GENRES


CHARTS

Start | David Guetta | Longplay-Chartverfolgung

DAVID GUETTA



Die Chartverfolgung bietet einen Überblick über alle Alben eines Künstlers, die einmal in den deutschen Charts waren und geht zurück bis ins Jahr 1959. Jeder Titel wird mit einer Vielzahl von Daten und einer grafischen Darstellung des Chartverlaufs geliefert. Die Chart-Titel sind je Künstler in Single und Longplay unterteilt.






Single-Chartverfolgung

Anzahl der Alben in Charts: 3

Einstieg des ersten Album: 07.09.2009

Austritt des letzten Album: 14.04.2013

Wochen in Longplay-Charts (gesamt): 181

Titel	Einstieg	Austritt	Wochen	Bester Platz (Wochen)
 Nothing But The Beat	12.09.2011	27.01.2013	68	1 (1)
 One Love	07.09.2009	04.09.2011	102	2 (1)
 Nothing But The Beat Ultimate	28.01.2013	14.04.2013	11	36 (1)

SUCHE

GENRES

CHARTS

NETZWERK

SERVICE

- Genresuche
- Neuerscheinungen
- Ticketshop

- Pop
- Rock
- Dance&Electronic
- Black Music
- Hip Hop
- Alternative
- Metal
- Klassik
- Volksmusik
- World
- Schlager
- Comedy
- Jazz
- Genrelexikon

- Single
- Longplay
- Compilation
- Dance
- Indie
- Indie Newcomer
- Schlager
- Klassik
- Comedy
- Hitlisten

- Partner
- Musikfirmen

- Kontakt
- Impressum
- Datenschutz

© Copyright and produced by PHONONET GmbH, all rights reserved.

1 von 1

11.04.13 11:32

XLVIII

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, Dominik Schatz, an Eides Statt, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel: „Musikkonsum, Distinktion und Szenekultur - Musiksoziologische Analyse der Identitätsbildung in einer jugendlichen Szene am Beispiel der elektronischen Musik“ selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen wurden, sind in jedem Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Die Arbeit ist noch nicht veröffentlicht oder in anderer Form als Prüfungsleistung vorgelegt worden.

Ich habe die Bedeutung der eidesstattlichen Versicherung und die prüfungsrechtlichen Folgen (§26 Abs. 2 Bachelor-SPO (6 Semester), §23 Abs. 2 Bachelor-SPO (7 Semester) bzw. §19 Abs. 2 Master-SPO der HdM) sowie die strafrechtlichen Folgen (gem. §156 StGB) einer unrichtigen oder unvollständigen eidesstattlichen Versicherung zur Kenntnis genommen.

Ort, Datum

Unterschrift